الممثل وفلسفة المعامل المسرحية

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن دربالة - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الممثل وفلسفة العامل المسرحية
المؤلـــف: د. أبو الحسن سلام
رقم الإيداع: ٧٥٥٠/ ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: 4 - 439 - 327 - 977

الممثل وفلسفة المعامل المسرحية

دكتور
أبو الحسن عبد الحميد سلام

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الإهـــــداء

إلى الفنان أحمد زكى

الذى كرم رمز النضال العربى ولم يكرمه أحد



الباب الأول

مقدمة في نظرية المعامل المسرحية

الفصل الأول

حوار المصطلحات المسرحية

تمهيد :

إن أعضـــاء الحـــس تتـــبدل بمقدار الإتقان الذي يطرأ على أساليب العمل وأدواته واللغة .. وغير ذلك .. وإن الحواس مرتبطة بالنشاط الاجتماعي العملي ، وبجهود الإنسان لتكييف نفسه مع بيئته بهدف تغييرها .

فـــالحواس مرتـــبطة بالنشـــاط الاجتماعـــي العملي ، بجهود الإنسان في محاولاته المتكررة والمستمرة في التكيف مع بيئته وصولاً إلى تغيير هذه البيئة أو الإســـهام فـــي ذلك، ولذلك فإن الفنان يصنع تاريخ السيادة في أمته وفي ذلك يقول العقاد :

" إن تاريخ السيادة هو تاريخ الفنون الجميلة في صورة أخرى "

فلم يفرق التاريخ قط بين دولة السيادة ودولة الفنون "

لأن الدولـــة تـــنظم إرادات الأفـــراد فـــي مجتمعاتهم حتى تتحقق الحرية المسؤولة . والفن ينظم مشاعر الناس (الأفراد) في مجتمعاتهم حتى تتحقق حرية المشـــاعر حـــرية التعبير المسؤول أيضاً . فإذا كان النظام في دولة من الدول هو مجموعـــة من الأطر الإدارية المنظمة والمختارة من النخبة التي انتدبها الشعب في تلك الدولة لتضع له نظاماً حاكماً لمسيرتها وتفاعلها ومنظماً لاحتياجات أفرادها بما لا يغلّـــب فـــئة علـــى فئة أو طبقة على طبقة تحقيقاً للعدالة الاجتماعية التي نصت عليها الأديان السماوية ورادعاً لمن يتجاوز تلك الأطر وهذه الحدود التي ارتضاها شـــعب من الشعوب فإن للفن نظاماً يفي بمتطلبات عناصره التي يضمها شكل من الأشـــكال الفنية الخاصة بكل فن ويعمل على تنظيم العناصر المتعارضة والمواءمة بيـــنها بحيـــث تتناغم في أدائها خدمة للمضمون وإقامة للشكل الذي انتدبه مضمون العمل الفني لينظمه ويبرزه ويصل به إلى مشاعر الناس وأذواقهم فيؤثر على قيمهم تثبيـــتاً للصـــالح والـــنافع منها ودحضاً للسيء والبعيد عن طبيعة الناس ومعتقداتهم

وعـــاداتهم الحســـنة ، حتى يعدل الناس في شعورهم ومن ثم يعدلون في مسالكهم وأفكارهم وعلاقاتهم مع بعضهم بعضاً .

لذلـــك يصـــدق قول العقاد – المشار إليه – كما يصدق في استقصائه المتســـائل حيث يقول : " كلما سألنا عن الحرية وجدنا الفن الجميل ، وكلما سألنا عـــن الفـــن الجميل وجدنا الحرية، فهما صاحبان قديمان طالت بينهما الصحبة فيما مضـــى ، وســـوف تطول في المستقبل ، ولا سبيل إلى الفصل بينهما في وقت من الأوقات " .

والدلـــيل علـــى صـــحة مـــا زعمه العقاد من صداقة الفن الجميل للحرية وصـــداقة الحرية للفن الجميل ماثل في (طريق الملك فهد) (بالرياض) فإنك إذا مررت بسيارتك في هذا الطريق السريع المريح فإنك مضطر إلى التمهل في سيرك مرتيـــن .. مـــرة لتقدير ذوق الفنان الذي صمم مبنى (وزارة الداخلية) حيث هي مبـــنى جميل ضخم عبارة عن "هرم مقلوب " قد تراه كذلك وقد يراه غيرك مبنى ذا أطـــر أفقـــية مستعرضة في شكل رباعي كبير المساحة من أعلاه يقل في مساحة مربعاته التي هي أدوار مكتبية – كلما اتجه بصرك إلى قاعدته بما يوحي بشجرة ذات ظلال وارفة .

ولاشك أن المتأمل الأول للمبنى بوصفه صورة معمارية متخفية على شكل هـــرم مقلـــوب يستخلص مغزى مغايراً للمتأمل الثاني للمبنى نفسه بوصفه صورة معمارية متخفية على شكل شجرة حجرية وارفة الظلال

فـــالأول يـــرى قمة الهرم هي التي ترتكز على رأسها لتضع قاعدة الهرم فـــوق رأســـها والرمـــز واضح بعد ذلك فقمة السلطة في البلاد تحمل الشعب على رأســـها حماية له ورعاية – هذا تفسير – وهناك تفسير آخر للصورة ذاتها على وصفها الأول نفسه هذا من حيث الشكل ولا دخل لنا هنا بغير ذلك .

أمـــا اســـتنتاج المـــتأمل الثاني لصورة مبنى وزارة الداخلية السعودية في الرياض فإنه يحس بالأمان إذ هو في كنف مظلة الدولة وتحت جناحيها الظليل .

هــذا هو نتاج الفكر الحر للفنان فلولا أن الفنان المعماري الذي صمم ذلك المبنى الجميل الساحر ذا الإيحاءات استشعر الحرية لما تخيل هذا التصميم ولا لمع فكــره بذلــك الطراز الفريد الذي تسبقه الفكرة فذلك تصميم هندسي فني يسبقه فكر المصــمم ورحابة النظام الإداري الذي مكنه من أن يفكر في حرية حيث يصمم بعد تــأمل ويشــرف علــى التنفيذ في روية وتؤدة فهذا دليل على صداقة الفن للحرية وصداقة الحرية للفن .

أمــا الوقفــة المتأملة الثانية في أثناء سيرك في (طريق الملك فهد) ذاته وبعــد دقائق قليلة من وقفتك متأملاً للمبنى الأول فهي عند مبنى (إدارة الجوازات بالرياض) فتلك تحفة معمارية فنية أخرى تستلفت النظر وتستدعي التأمل المعجب بالتصــميم والتنفــيذ ومن ورائها – فنياً وحرفياً وإدارياً – فالمبنى عبارة عن جناحيــن واحــد فــي اليمين وواحد في اليسار على شكل ذراعين مفرودتي الكفين يحتضنان مبنى شبيهاً بالصندوق ذي النوافذ والفتحات ، حيث تتجه كفا ذراع المبنى واحــدة لليميــن واحدة لليسار وكأنها كفان بشريان يرحبان بالقادم من اتجاه اليمين والقــادم مــن اتجاه اليسار . وهذا يعطي الغريب شعوراً بالحفاوة والترحيب . فكل الأجناس من كل مناحي الأرض مرحب بها هنا الكل على أكف الراحة .

ألــيس هذا دليلاً على الصداقة الوطيدة بين الفن والحرية ، هل كان الفنان المصــمم المفكر يستطيع التعبير المبدع والخلاق في مجال المباني الخرسانية دون استشعار للحرية وللأمان ولو من داخله –

فالفــنان يجب أن يستشعر الحرية حتى يبدع لكي يجمل الحياة فلا نستشعر القوة ولا نستمرئ التعب والجهد والمكابدة ولنزداد تقديراً للعقل الذي أودعه الله فينا ولقــدرات الإنســان علــى الإبداع والنظر بتفاؤل لكل ما هو موجود في الماضي والحاضــر بــأن ننظر إلى كل شيء على أنه خير . ليس كما نظر (الرواقيون) القدامــى والمحدثون بدءاً من (زينون الصقلي) في الأمة اليونانية القديمة ومروراً بــ (سينيكا) فيلسوف الرواقية الروماني و (ليبنتز) من الفلاسفة الألمان ، ومن والاهــم مــن الفنانين والكتاب والشعراء أمثال (جان جيرودو) الكاتب المسرحي

الفرنسي ، و(إيليا أبو ماضي) شاعر المهجر العربي ، ولكن إلى أن يثبت عكس ذلك .

والفــن لكي يؤثر لابد وأن يتجدد ، ذلك لأن الأمم تتجدد وتتغير ، ومن ثم وجــب تغيــير وسائل التأثير عليها - شعورياً وفكرياً - ولكي تجدد وسيلة من الوسائل ، لابد من التجريب ، أو المعملية للتوصل إلى أطر جديدة وأساليب مبتكرة وفنون أكثر إمتاعاً وإقناعاً وتأثيراً في الناس.

ولقــد تطــورت فنون الاتصال وفنون التعبير تطوراً آلياً كبيراً - حيث سيطرت الأجهزة والآلات على مجالات الاتصال الإنساني سيطرة مطردة - ولقد قصرت مجالات التعبير المسرحي التقليدية عن مجاراة مجالات الاتصالات الدولية وتقنــياتها المعقدة ذات الكفاءة العالية والمتعددة وهو أمر يهدد الفن المسرحي تهديداً شــديداً ، فإمــا أن يهمل ذلك التطور الآلي العملاق فلا تتضمن عناصره التقنيات الآلــية وتقنــياتها المعقدة ذات الكفاءات العالية ، وإما أن يستفيد بذلك التطور الآلي العملاق فيدخل ضمن عناصره التقنيات الآلية الحديثة والمتلاحقة ، وفي ذلك تهديد لأثــره الحاضــر حيــث يتشــابه أســلوبه مع أساليب الأجهزة الاتصالية الأخرى كالتلــيفزيون والسينما والفيديو .. إلخ فيفقد أهم خصائصه ومن ثم يفقد وجوده بعد أن يفقد جوهر ذلك الوجود وهو خاصية (الحضور).

وبــالفعل اتجه المسرح اتجاهين رئيسيين . أحدهما نحو الانتفاع بأكبر قدر بالإمكانــات الآلــية المــتاحة عن طريق استخدام الأجهزة العاملة بأشعة الليزر * وغيرها .

واتجــه المســرح محــدود الميزانية إلى الفنان نفسه ، بحيث يعوض فقر مســرحه فــي الإمكانــات الآلية ووسائل الاتصال الحديثة المتلاحقة مما لا تطيقه ميزانــيات الإنــتاج عن طريق الدولة أو عن طريق الأفراد ، حيث يرتكز الإبداع المســرحي على أداء الممثل ارتكازاً رئيسياً ينهض قائماً على ما عرف بلغة الجسد المســرحي والفراغ المسرحي والجو الطقسي فيما أوثر عن صاحب نظرية مسرح القسوة الفرنسي (أنتونان أرتو) وشاع من بعده عند تلاميذه المتأثرين به من أمثال

(جـان لـوي بارو) المخرج الفرنسي الكبير والبولندي (جيرزي جرتوفسكي) والمخرج الإنجليزي (بيتر بروك) وفناني (مسرح الشارع) في أمريكا ، فهؤلاء جمـيعاً يدعـون إلـى حالة من الاحتفالية والطقوسية هروباً من التحدي الاتصالي التكنولوجي .

وهـو أمر اتبعه كتاب المسرح في المغرب العربي وفي الأردن (جماعة الفوانـيس) وفـي مصـر (جماعـة السرادق) و (حماعة الورشة) وعروض (مسـرح كليـب). حيث يدعون إلى نفي النص المسرحي ولكي ينجح أولئك أو هـؤلاء فـي تجسـيد دعوتهم أو تأثرهم النظري بفكر " آرتو " النظري في مجال المسرح وعودته إلى الطقوس لابد لهم من التمارين المعملية التي تركز على الممثل بوصـفه فنان المسرح الأول الذي بدونه لا يكون هناك مسرح مع إهمال أو تقليص دور النص وتقييد العناصر المساعدة من ديكور ومؤثرات وملابس .. إلخ .

مـن هـنا انتشـرت فكرة المعملية أو ضرورة وجود معمل أو مختبر أو ورشـة وهـي مسميات لشيء واحد في الحقيقة ، حيث القاعة المناسبة للتدريبات الشـاقة التي تهيئ الممثل لاكتشاف طاقاته الإبداعية عن طريق تفجيرها بديلاً عن المـنهج التلقينـي فـي تدريـب الممثل وتعليمه وهو ما صنعه (سان دنيس) في المسـرح الفرنسـي حيث يدرب الممثل على أداء الصفات الخارجية للدور ومنها يتسـلل إلى الصفات الداخلية حيث يتيح لطالب التمثيل الدخول إلى مخزن الملابس والمـتعلقات المسرحية والملحقات وتحضير الزي الذي يستهويه حتى ولو كان غير مـتجانس من الناحية الموضوعية كأن يختار طالب التمثيل جزءاً من ملابس امرأة وجزءاً من ملابس رجل وقور (قسيس مثلاً) وجزءاً من ملابس (قائد عسكري) (جاكيت عسكري وبلوزة حريمي وتنورة وقبعة قس أو ردائه الخارجي - مثلاً) فإذا ما اختار الشكل الخارجي ، يتوجب عليه أن يصنع له حدثاً مسرحياً يتناسب مع هـذه المتناقضـات الخارجية (قس في ملابس امرأة وفي ملابس قائد عسكري) حـتى يـبرر ارتداءه لهذا الزي الغريب ، ومن ثم يصنع حواراً وعلاقات ودوافع تلائـم الشخصـية. فهو يبدأ من الشكل الخارجي ليدلف إلى داخل الشخصية. ومثل

هذه الشخصية الملفقة في شكلها الخارجي تكون غريبة بما فيه الكفاية حتى تجتذب الجمهور من التليفزيون ومن إمكانات (الليزر) والآلية المتقدمة في علوم التوصيل أو الاتصـــال أو التعبـــير . وفي ذلك نوع من المعملية حيث يهدف إلى ابتكار ما لا يوجد من حيث الشكل في عالم الناس ولكنه موجود في داخل الناس أفراداً وحالات فمـــن الناس من كان متشابك المشاعر والدوافع والنوازع ، فتراه – إن تمكن – مـــن داخله المخنث والقديس والسمسار ومجرم الحرب والمرأة والرجل المعتدل – في آن واحد .

وتكـــون مهمة التدريب المعملي هنا تمكين الممثل من التنقل الشعوري من حالـــة شخصـــية إلـــى أخـــرى في إطار شكل واحد متناقض من خارجه (زيه) ومتـــناقض – في الأصل من الداخل – ويكون المراد تصوير داخل هذا الكائن الموجود موضوعياً من حيث السلوك وغير الموجود شكلاً أو هيئة .

وتخـــتلف طـــرق الوصول إلى أشكال إبداعية في المسرح ، تمكيناً له من الـــتجدد والاســـتمرار في منافسة التقدم التكنولوجي في وسائل الاتصال أو الحفاظ على نفسه من أن تبتلعه إلى الأبد .

ولا ســـبيل أمـــام فـــنان المسرح للوصول إلى ذلك إلاّ عن طريق تدريب حواسه على التكيف في آن واحد مع عدد من الشخصيات ذوات البيئات الاجتماعية المخـــتلفة والنقيضة وسواء أكان الفنان كاتباً مسرحياً أم مخرجاً أم ممثلاً أم مصمماً فإنـــه يحتاج إلى انقطاع وعزلة معملية أو شبه معملية ليجرب في البداية – ذهنياً – قدراتـــه الإبداعـــية ويمـــرنها علـــى التكـــيف البيئي والنفسي مع الشخصية أو الشخصـــيات التي يكتبها أو يخرجها أو يمثلها أو يضع لها مكانها وجوها وملابسها وإضـــاءاتها وظلالهـــا ومؤثـــرها الصوتي والموسيقي المناسب لفهمه لطبيعتها أو لطبيعة الفكرة التي خرج بها .

إذا فالمعملـــية قائمـــة سواء عن طريق الانقطاع الاختياري للفنان للعكوف علـــى تفســـير دوره وتحلـــيل مستويات الصراع واستعراض العلاقات والإمساك بالأســـباب أو الدوافـــع وراء كـــل فعل تفعله الشخصية في إطار الحديث ويهدف

تطويـــره دراميا وتحليل مناطق النقلات الشعورية صوتاً وحركة تلك التي يتوجب عليه الاستعداد لها والتهيؤ لتجسيدها تجسيداً عملياً .

وهـــذا الانقطـــاع أو العــزلة البحثية أو الاستكشافية تتم على مستوى عدد محـــدود من الأفراد يجربون مع أنفسهم من خلال عناصر فنية يتملكونها ويريدون أن يـــزيدوا عليها اتقاناً لأدائهم وكسباً لخلود أكبر ومن ثم انتشار وكسب دور بارز فـــي تاريخ ذلك الفن - المسرح - كما تتم هذه العزلة فيما يشبه معسكر تدريب اللاعبين بحيث ينقطع الممثلون على التدريب العملي في محاولة لاستكشاف أسلوب جديـــد مبـــتكر فـــي التعبير التمثيلي . وعلى ذلك يمكن القول إن العملية مرحلة تعليمـــية فـــي المقـــام الأول - تعليمـــية بالنسبة للفنان المسرحي وليست بالنسبة للجمهور - على الأقل في مرحلة التعرف على طبيعة الدور المسرحي ومحاولة الملاءمة بين الشخصية والمؤدي .

وهذا الكتاب يدور حول معملية الأداء المسرحي فلسفتها ومجالاتها .



الفصل الثاني

حول المجالات العملية في فن المسرح بين المعايشة والملحمية

بين المعملية والتجريبية والطليعية في المسرح

الفصل الثاني

حول المجالات العملية في فن المسرح بين المعايشة والملحمية

بين المعملية والتجريبية والطليعية في المسرح

تمهيد :

المعملـــية المســـرحية ليست إبداعاً مسرحياً في الحال ، وإنما هي محاولة تلمـــس شكل جديد تمام الجدة للإبداع . محاولة تخليق شكل تعبيري غير موجود . وهـــي عملية تتم بفنان يتمتع بروح البحث والمغامرة ، وبمادة ينقطع لها ، ويحاول تشـــكيلها فـــي قالب لا مثيل له . فالمعملية مقصورة إذاً على الفنان الباحث ومادة البحـــث أو مـــادة التشـــكيل الإبداعي حيث : يحاور كل منهما الآخر بهدف تجديد فعاليات الفن المسرحي وتوسيع دائرته وتمكينه من الاستمرار في رسالته بالتجاور مع فنون أخرى أكثر تقنية وأشد تأثيراً تبعاً للتغيرات التقنية المنظورة .

والمســـرح رسالة ومرسل ومستقبل ، مثلث أو رسالة ذات أضلاع ثلاثة . وغـــياب ضـــلع من أضلاع المثلث ينفي وجود المثلث نفسه - شكلاً ورسماً - لذلـــك فـــإن عدم فعالية جمهور المشاهدين في العملية المسرحية ؛ تعد نفياً للعملية برمتها - شكلاً - إذاً فالمعملية عملية مسرحية ناقصة أو غير تامة ، حيث هي اختـــبار إمكانـــات عدد من الفنانين المسرحيين في محاولاتهم إيجاد نهج جديد من الأداء المســـرحي غير معروف أو غير مجرب من قبل ، وهي عملية إن شاهدها أحد من الجمهور فلن يكون إلاّ بمثابة لجنة تقويم خاصة لمدى حداثة النهج الأدائي.

والمعملـــية غالباً ما ترتبط أشد الارتباط بمعاهد المسرح أو أقسامه وكلياته الأكاديمـــية المتخصصـــة وكذلك ترتبط ببعض المسارح الكبيرة ذات السمعة الفنية الواســـعة الانتشـــار وهـــي تكـــون حيث تكون الخبرة العريضة الباحثة في مجال التخصـــص المســـرحي والمهتمة بالكشف عن لون جديد من ألوان الإبداع الأدائي والمـــتوفر لها الإمكانات والطاقات البشرية المسرحية (حديثة التخرج) أو حديثة العهد بفنون الأداء المسرحية .

وذلك على نحو ما كان يفعل قسطنطين ستانسلافسكي في ستوديو المسرح الأول، فالثانـــي والثالث والرابع ثم في ستوديو المسرح الخامس الذي كان آخر ما أســس مــن مختبرات أو ورش أو معامل مسرحية تعنى بتخريج الممثل المسرحي بعــد تدريبه وصقله وفق منهج يشتمل على خطوات متدرجة تسعى إلى استنهاض مشــاعر الممــثل وقدراتــه التخيلية في سبيل معايشة الصفات الخارجية والصفات الداخلــية للدور المسرحي . وذلك كله استناداً إلى تدريبه على الاسترخاء العضلي والاسترخاء الذهني وتدريبه على التركيز وعلى استحضار الذاكرة الانفعالية وعلى الإصــغاء والتكــيف والتخــيل انطلاقــاً من الظروف المعطاة وتجاوزاً لها بهدف تجسيدها في أفضل صورها الواقعية .

علــى أن تلك التدريبات هي عبارة عن تطبيقات على مشاهد مسرحية أو مسرحيات ذات فصل واحد أو على فصل من مسرحية طويلة .

حول منهج ستانسلافسكي في الأداء التمثيلي

وبــتأمل منهج ستانسلافسكي في تدريب الممثل يتضح أنه ينطلق من نص مكــتوب، وسواء اعتمد في تدريبه للممثل على فقرة أو مشهد أو فصل أو مسرحية من فصل واحد ، فهو ينطلق من دور مكتوب ، أي يتدرب على أداء دور مسرحي مكتوب .

ولــيس فــي ذلك معملية تذكر ولا تجريب وإنما هو محض تدريب على عناصــر الأداء بعــد التهيؤ الجسمي والذهني والتخيلي والنفسي ثم مرحلة الخروج الجزئــي مــن إهــاب شخصيته حركة وصوتاً وشعوراً ودافعاً وعلاقات والدخول الجزئي الواعي في إهاب الدور المسرحي حركة وصوتاً وشعوراً ودافعاً وعلاقات بمــا يوهم المتلقي – جزئياً – بأن ما يراه هو الشخصية المسرحية لا الشخصية الحقيقية للممثل .

ولكي يتمكن ستانسلافسكي من تحقيق منهجه التدريبي المشار إليه لابد من أن يعطى الطالب فكرة عن حرفيات التمثيل السابقة وأنواعه . ويبين عيوبها وكيفية تجنبها . غير ان المعملية تكمن في أسلوب تدريبات الممثل في منهج المعايشة وهي

عـــند ستانسلافســـكي قائمـــة على تدريب الممثل على أداء الدور بأكثر من طريقة انطلاقاً من طاقاته التخيلية .

وتلك بطبيعة الحال حدود مختبرية ، أي تتم في معزل عن الجمهور ، تتم في (الاستوديو) مدعمة بتشجيع ستانسلافسكي للممثل على وصف عواطفه وتجاربه عن الدور الذي يلعبه وتوظيفها في تمثيله .

وإذا كـــان لكل منهج إطار عام يحكمه ويرشد إلى تحققه فإن الإطار العام لمنهج (المعايشة) عند ستانسلافسكي أو المنهج النفسي يبدو من خلال ضرورة فهم الممثل للعناصر الآتية ومحاولة تجسيد الدور ارتكازاً عليها :

- فهم الممثل لمنطق الأفكار في المسرحية وفي الدور الذي سيؤديه .
- فهم الممثل لمنطق المشاعر في المسرحية وفي الدور الذي سيؤديه .
- فهم الممثل لمنطق الأفعال الجسمية في الدور ومنطق الأفعال اللفظية .
- طبيعة الترابط بين الأفعال الجسمية والأفعال اللفظية للدور .
- ارتكـــازه علـــى تحلـــيل الـــدور لفهم طبيعة التركيب في الدافع وفي الفعل الحركي واللفظي وفي منطق تفكيرها .
- فهم الظروف المحيطة بالشخصية التي سيؤديها .
- الوقوف على خط الفعل المتصل عند الشخصية .
- تصور التجسيد الحي أو التجسيد المقترح للدور من المخرج والملاءمة بينه وبين تصور الممثل نفسه وأسلوب أدائه له .
- دور الوعي واللاوعي في إبداع الممثل .
- جماليات الأداء ودورها البلاغي في التعبير الخلاق في إطار الدور .

ولاشك أن أهم الركائز في منهجه هو (التركيز) الذي يكون مسبوقاً بالاسترخاء العضـــلي والذهنـــي ويكون أيضاً عدة انطلاق للتخيل ومن ثم المعايشة في التعبير استناداً إلى الذاكرة الانفعالية التى تطورت عنده إلى ما اسماه بالحركات الطبيعية .

تعريف التركيز :

خلـــو الذهن من كل شيء سوى فكرة واحدة هي الشخصية ودافعها للفعل الجسمي واللفظي ولآليات التخيل عندها حتى تتجسد على الورق في حالة الكاتب ، أو تتجســـد إنتاجاً في حالة العامل أو الحرفي والفني ، وإبداعاً أدائياً مكانياً في حالة الفـــنان التشكيلي وإبداعاً أدائياً زمانياً في حالة الموسيقى ، وإبداعاً أدائياً تعبيرياً في الصـــورة الحركية والصوتية عند الممثل . باختصار هو بلورة الفكرة وتوضيحها ، وهو (حصر الاهتمام في الإنتاج نفسه) كما عرفه نجيب محفوظ [1].

ولقـــد تقاربـــت آراء المفكريـــن وأساتذة علم النفس وعلم الاجتماع حول تعريف التركيز ، فـــ (شتاين Stein) يصف التركيز بأنه (اهمية الشعور بوجود هدف للأفكار مع إحساس داخلي بالاتجاه والتوجه) [2] .

ويـــرى (هـــب) أن التركيز هو (النشاط العقلي الذي تتآزر في أدائه كل النشاطات العقلية المركزية)

وفـــي حين يرى (جاردنر Gardener) أن التركيز هو (الاستغراق في العمـــل) [3] فـــإن (أنـــدرو) يـــرى انـــه (تـــتوفر في عمليات التركيز خصائص الاستمرارية والفرضية والدافعية) [4]

ويعرف " هوايتفيلد التركيز بأنه (حصر الذهن في موضوع واحد) [5] أو (الاتجـــاه المباشـــر نحو الفكرة أو الهدف) وهو أيضاً (حالة انهماك في موضوع معين) كما يقول ستيف سبندر .

ونســـتخلص ممـــا تقدم أن التركيز يختلف بالنسبة للكتابة بالطبع عن حالته بالنسبة لحل مسألة حسابية فهو (وعي بكل متضمنات الموقف) .

---

[1] نجيب محفوظ ، عن فؤاد دوارة ، عشرة أدباء يتحدثون (القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٠م) .
[2] Stein - M. Creativity in Free Societies, Graduate. Comments, 1961, vol. v, vol. 1.
[3] Gardener, J.D The Individual and Today, world. New York. 1966 p.44
[4] عن المرجع السابق نفسه .
[5] White Field, Creativity in industry, Harmonds Worth: Penguin Books. 1975. p 9.

إذن فلحظات التركيز هي لحظات إبداعية واعية يمر بها المبدع فيحشد لها طاقاتـــه الذهنـــية والدافعية والجسدية . وهي عملية موجهة نحو هدف . ومتواصلة بـــرغم العقبات أو المشتتات وحصر الذهن في موضوع واحد ينمو ويطور ، فهو تركـــيز على حركة الأفكار ونموها وارتقائها. وقد تصحبه صور ذهنية عديدة دون أن تفقد الخط المشترك بينها .

وهي لحظات يمر بها الكاتب كما يمر بها الفنان في شتى ضروب التعبير ومنها التعبير التمثيلي بالطبع . فالتركيز حالة من الانقطاع والعزلة حتى مع وجود الفـــنان بين الناس أو في وسط اجتماعي . وهو القدرة على العزلة الداخلية لإنجاز عمل ما وهي عزلة ذهنية حيث يكون ذهن المبدع معتزلاً لما يدور حوله أو خارج حدود ذهنه العامل حينئذ على موضوع ما .

وهـــو مـــا يعمل ستانسلافسكي بدرس (تركيز الانتباه) على تنميته عند الممثل .

والتركـــيز لا يبدأ إلاّ بعد التخلص من التوتر أو التصلب العضلي والذهني ذلك (النتاج الزائد من الجهد والنشاط المضاعف بما لا يطيقه الإنسان) [1]

فلسفة المعمل المسرحي :

الغرض من المعمل الكشف عن خاصية جديدة أو شكل جديد وابتكار رؤى جديـــدة في الإخراج المسرحي أو في طرق الأداء التمثيلي أو في عناصر العرض المسرحي ومفرداته بدءاً من النص .

فـــإذا كـــان العمل في المعمل يتطلب عالماً أو باحثاً أو خبيراً يمزج عناصر المادة بحســـاب ليصل إلى نتيجة محسوبة فإن المعمل المسرحي لا يبتعد عن هذا الفهم . فالمخـــرج أو الفـــنان المسرحي الذي يتصدى للمعملية لا يكون إلاّ باحثاً فهكذا كان ستانسلافســـكي خـــلال مـــراحل حـــياته الفنـــية الخمس تلك التي أنشأ فيها خمس ســـتوديوهات للممـــثل كان آخرها بعد قيام الثورة البلشفية – وكان مقصوراً على (الباليه) ، ولقد كان مايرهولد تلميذه وقد خرج على أستاذه بتنظيره تنظيراً جديد في

---

[1] Thomson, R. Psychology of think, London: English Language Book Society, 1971,p.19.

الفــن المســرحي عن ستوديو خاص له طبيعة معملية ، وكان آبيا صاحب تجربة معملــية تغلّب عنصر الموسيقا وعنصر الإضاءة للخروج بمؤثرات درامية جديدة يكــون للإضــاءة فيها وللموسيقا الدور الأكثر أهمية في العرض المسرحي وكذلك كــان ريــنهاردت وكان بيسكاتور في ألمانيا صاحب تجربة معملية تعتمد عناصر ســينمائية أو غــير مسرحية في عمله المسرحي . وكان بريشت بنظرية التغريب ومــن قــبل كــان آرتو مع تنحية اللغة والتركيز على الفضاء المسرحي وتشكيله بعناصــر مرئية تعتمد لغة الجسم بديلاً عن لغة الكلام وتلك التجارب قبل أن تدخل فــي الإطار التجريبي كانت معملية مقصورة على الفنان الباحث المسرحي وأدواته البشــرية والآلية . فلما تحققت لكل صاحب تجربة من هؤلاء الفنانين الباحثين في المســرح إبداعاً وتنظيراً أو تنظيراً ثم إبداعاً لرؤيته بالحصول على نتيجة مرضية لــه تجعله يتوسع في عرض تجربته تلك إذ سمح لعدد محدود من خاصة الجمهور المســرحي بمشــاهدتها وتذوقها ومعايشتها ، وبذلك دخلت تجاربه حدود التجريب انطلاقــاً من المعملية ، وحيث ينجح العمل الفني نجاحاً محدوداً بمحدوديته الخاصة من جماهير المسرح ويصبح نموذجاً يمكن لفنان آخر أن يحتذيه ينتقل إلى المرحلة الطليعــية إذ يترســخ النموذج ويصبح نهجاً يمكن لعدد من الفنانين في أنحاء العالم انتهاجه ، وحين ينتشر يسقط عنه دوره الطليعي فيشكل تياراً فنياً.

هكــذا كانت لكل واحد من هؤلاء الفنانين الباحثين أصحاب المدارس المسرحية في التأليف أو في الإخراج أو في الأداء تجربة خاصة في البداية .

وحيــث يرتهــن وجود المعمل بوجود باحث يعمل على خلق تقنيات جديدة لم تكن موجــودة ، هذا بالإضافة إلى صقل الفنيين والإخصائيين والصناع وتقديم الأفضل والأنفــع ؛ كذلــك يكون دور المعمل المسرحي حيث يستهدف الكشف عن الأفضل والأنفع في مجال المسرح. ولما كانت مجالات المسرح متعددة بتعدد عناصره وفق كل مدرسة أو اتجاه فني، لذلك فإن مجالات المعملية في فن المسرح متعددة .

المجالات المعملية في المسرح :

المعملـــية في التأليف المسرحي : حيث تطرح فكرة ما على مجموعة من المؤلفيـــن الشـــبان (المبتدئيـــن) - غالـــباً - وتترك لهم حرية تناولها من كل الجوانب ، هذا يضيف إليها وذاك يشذّبها وتتناولها عقولهم في ذات الجلسة فتتطور الفكـــرة وتنضج وتتبلور من خلال مناقشاتهم الفنية المتخصصة وخيالاتهم المجنحة والمـــنطلقة ثـــم يـــتولى أحدهم ممن يتحمسون لها تحمساً أكبر وينفعلون بها انفعالاً أصدق كتابتها في شكل مسرحي ثم يقرأونها في شكل كتابتها الأولى ويقترحون ما يقـــترحون مـــن إضافات أو حذف يتولى كاتبها أو من صاغها الحديث عن الشكل النهائي الذي كتبها به وقد يعيد صياغتها في شكلها شبه النهائي ويسلمها إلى الفرقة لـــتخرجها بشكل جماعي - أي بنفس كيفية تأليفها . من خلال جلسات مغلقة - معملـــية - يـــنقطع فـــيها المجمـــوع أو مجموعة العمل الفني المسرحي ويعهد للمـــتحمس بإخـــراجها وهكـــذا ولـــيس النجاح ضرورة في هذا النوع من المعملية الإبداعية أو الشكل الجماعي للإبداع . أو في أي شكل معملي إبداعي آخر . حيث تستخدم المعملية مجموعة من التوافقات أو المتناقضات وتحاول أن توفق فيما بينها لتخرج شكلاً فيه من الانسجام أو (الهارموني) والتعقيد أو التركيب (البولوفوني) في الصور الصوتية والحركية أو فيهما معاً من خلال إيقاع حاكم للأداء في عمومه ومـــن ثم فهو أداء بعيد عن الجمهور إلاّ بعض الطلاب أو المختصين أو الضيوف فـــي أضـــيق الحدود . تلك حدود المعملية وهي إن تنجح تجرب على نطاق أوسع قلـــيلاً فتصبح تجريبية ولكنها لا تكون طليعية إلاّ إذا استقرت وأصبح لها مشجعون وأصبحت تياراً فنياً .

صور المعملية في التأليف المسرحي :

كتـــب (آرثر ميللر) الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير مسرحيته الأولى (مشـــهد من الجسر) (شعراً) في الكتابة الأولى لها ثم أعاد كتابتها (نثراً) فما هي ضـــرورة كتابـــتها شـــعراً ثم ما هي ضرورة كتابتها نثراً بعد ذلك ؟ إن في إعادة الكتابة لمسرحية بعينها من قبل المؤلف نفسه أو حتى من قبل غيره تجربة معملية .

فقـــد يكتـــب مؤلف مسرحي نصاً ثم يتركه مدة من الزمن دون أن ينشره فلما يعود إلـــيه بعد ذلك يغير فيه ويبدل من حيث الأحداث أو الحوار ومن حيث الشخصيات تـــبديلاً يعكـــس ثقافة أعرض وفكراً أعمق ومعايشة أفضل للشخصيات وبعداً أشد تحديـــداً للقيم وهذا يعد لوناً من ألوان المعملية . وقد يعمد مؤلف ما إلى مؤلف آخر أكـــثر باعاً أو هو أقرب إليه من غيره من المؤلفين أو النقاد فيدفع بعمله إليه ليبدي لـــه رأيـــه فيه فيشير عليه ببعض الملاحظات في بنائها أو في فكرها أو قيمها فلئن أخذ المؤلف بتلك الملاحظات وعدّل في صياغته الفنية والدرامية فإن ذلك يكون من المعملـــية . ولقـــد مـــرّ بـــنا فيما قرأنا من إنتاج بعض الكتاب رأي تشيخوف في مســـرحية (الحضيض) لجوركي حين دفع جوركي بها إليه فأشار عليه بعدم إنهاء دور (الممـــثل) لعدم وجود مبرر لاختفاء الشخصية حيث أن الدور لم ينته بعد ولو كان جوركي قد انتصح بنصيحة تشيخوف لكان تعديله لرسم شخصية (الممثل) في مســـرحية (الحضـــيض) نوعـــاً من المعملية . ويدخل ضمن المعملية أيضاً توزيع دور(كلـــيوباترا) في مسرحية أحمد شوقي على ممثلة نحيلة وقصيرة ودميمة ولكن لها صوتاً جميلاً وأداء شيقاً وتدخل في المعملية إجراء تنكر لوجهها بحيث يبدو كما لـــو كـــان وجه مومياء ولكن عند انتحارها يجمل وجهها ليصبح جميلاً ومضيئاً . وذلـــك بهدف الإيحاء بأن حياتها موت للآخرين من حولها وأن في موتها حياة لمن حولهـــا وذلك مرتهن بمرحلة تدريب الممثل أو العرض المحدود في قاعة التدريب فلئن ظهر ذلك على خشبة المسرح أمام جمهور محدود انتقلت إلى التجريب وتدخل في ذلك أيضاً تجربة آرثر ميللر .

مسرحية مشهد من الجسر (آرثر ميللر)

ضرورة كتابتها نثراً :

إن الموضـــوع معاصر ويعالج مشكلة اجتماعية خاصة بعمال الميناء من المهاجرين الإيطاليين . والمونولوج بعيد عن مهنة المحامي فالبطل محام وليس من المقـــبول أن يتكلم بالشعر. فلغته تقريرية بحكم عمله ، فطبيعة عمله تتصل بالوقائع والحوادث التي تشكل جنحة أو مخالفة قانونية أو جريمة يعاقب عليها قانون البلاد.

ضرورة كتابتها شعراً :

تكمــن فــي توحــد مشــاعر المحامي لأنه من أصل إيطالي مع مشاعر المهاجرين الإيطاليين في عمال الميناء الذين تطاردهم السلطات الأمريكية . وتفكير المحامي في قضيتهم بوصفهم أحفاد أبطال روما العظيمة التي فتحت الدنيا بأسرها. فــإذا بهم مطاردون ومنفيون ومضطهدون في العصر الحديث . وتوحد أحاسيسهم ومصــائرهم كلما أفرغت سفينة بضائع فلئن كانت فاكهة أو (بنا) فإن رائحتها تملأ بيوتهم المطلة على الميناء مما يحدث توحداً في حاسة الشم . إلى جانب أن المشكلة جماعــية وهي شبيهة بالطاعون الذي أصاب شعب طيبة أيام أوديب ، لذلك فروح الكــورس والمــناجاة فــيها قريــبة . مــن هنا كان الشعر أنسب من النثر وكانت ضرورته للتعبير غير أن إعادة صياغة ميللر لها بلغة النثر تطابق طبيعة الشخصية بوصفها رجل قانون والأمر محير إذن.

المعملية في تبادل المناهج

" حول منهج بريشت في الأداء التمثيلي "

من البداهة أن يختلف الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي عنه في المسرح الدرامــي . فــإذا كان منهج (ستانسلافسكي) يسعى إلى (المعايشة) أو المعايشة حيــث يعايش الممثل الشخصية فإن منهج (بريشت) يسعى إلى عكس ذلك تماماً . إذ ينشــد مــن الممثل الابتعاد عن معايشة الدور الذي يؤديه أو الاغتراب عنه أي تمثيله من منظور تحليلي نقدي . وهو مختلف عن منهج التمثيل عند ستانسلافسكي حيــث يكون التحليل عنده نفسياً بهدف الإحاطة بكل أبعاد الشخصية ومعايشتها في حين يحال الممثل في المسرح الملحمي البريشتي الدور ويحيط بكل أبعاد الشخصية ويصورها منتقدة بإضافة وجهة نظره فيما تفعل وفيما تقول بالأداء التصويري دون إضــافة لفظ واحد . وذلك تبعاً للهدف من المسرحية الملحمية التي تنشد التغيير .. تغيــير الفرد والأسرة والمجتمع بالتخلص من قيم سائدة ومعتقدات معطلة لتطوره عبــئاً علــى وعــيه ومن ثم قدرته على تطوير نفسه ومجتمعه بحيث يحسن حياته المشتركة في إطار التفاعل الاجتماعي .

وإذا كـــان الممـــثل عند (بريشت) ينطلق من دور مكتوب أيضاً شأنه شأن الممـــثل عند (ستانسلافسكي) فإن حدود المعملية عنده مختلطة بالتدريب للتمكن من اتـــباع إرشـــادات (بريشـــت) نفســـه الـــذي كـــان مؤلفاً ومنظراً ومخرجاً وكان ستانسلافسكي مخرجاً باحثاً مسرحياً ولم يكن مؤلفاً .

ولقـــد ارتكز المنهج البريشتي في تدريب الممثل في المسرح الملحمي على عدد من المراحل :

المرحلة الأولى :

حيـــث يبحث الممثل بإصرار خلال قراءة المسرحية (بروفات المنضدة) عـــن التناقضات والانحراف عما هو نموذجي وعن الرائع في المشوه والمشوه في الـــرائع محاولاً إبرازه وتوضيحه. وذلك يتم كما يوضح بريشت بأن ينفض الممثل دوره (كما تنفض الشجرة من أجل أن تسقط الثمار التي يتحتم جمعها) .

المرحلة الثانية :

حيث يبحث الممثل عن حقيقة الشخصية في المعنى الذاتي .

- ألاّ يســـمح للشخصـــية أن تفعـــل مـــا تريد وكيفما تريد (وليذهب النقد إلى الشيطان وليدفع المجتمع إلى ما يراد للشخصية) وهذا شبيه بالقفز والرأس لأسفل .
- إجـــبار الشخصية على أن تسترشد بالشخصيات الأخرى وبالوسط الاجتماعي المحيط وبوسائل طبيعية وبسيطة .
- دفع الممثل للمشاهد إلى أن يلحظ بوضوح رغبته في التأثير عليه .
- إعـــادة تجســـيد الشخصـــية المسرحية إلى الحد الذي يفقد معه الـــ (الأنا) الخاصة به .
- لا يعمل الممثل مطلقاً على تماثل المشاهد معه .
- وعي الممثل الدائم بأنه مجرد مقرر لأن الحادثة لا تقع لأول مرة (إنها فقط تـــتكرر) وإنـــه لا يحـــدث مـــع الممـــثل نفسه ما يحدث مع (الشخصية المصورة) .

المرحلة الثالثة :

(وهي تحين عندما تنظر إلى الشخصية التي تكونها منذ الآن) كما يأتي :

- تنظر إليها من الخارج من مواقف المجتمع .
- التركيز على إثارة عدم الثقة والدهشة .

المرحلة الرابعة :

حيث يسلم الممثل بعد ذلك شخصيته للمجتمع . وتعريفها موقف المسؤولية .

ولكـــي يصـــل الممـــثل الملحمي إلى تحقيق هذه المراحل الأربعة التي ينظر لها (برشـــت) يتعين عليه الالتزام بالمنهج البريشتي . وهو منهج نظري ، أي طبق من خلال مناقشات حوارية تمت بين برشت وممثلي مسرحه البرلينار انسامبل وطبقها معهـــم مـــن خلال تدريبات الإخراج التي صاحبت إخراجه لعرض من العروض المسرحية وهذه الالتزامات لا تخص الممثل وحده ولكنها تخص المؤلف والمخرج والممثل والجمهور أيضاً .

التزامات الممثل في التدريب على مسرحية ملحمية :

- تصوير ما هو واقع في الشخصية التي يمثلها وفي الوقت نفسه يؤكد على أنه يصور ذلك فحسب .
- يدفع الجمهور إلى النظر في أمر تلك الشخصية في بعض المواقف .
- يمـــثل كمـــن يقول : " عندئذ قال القاضي " ثم يستطرد ليجيء وضع العبارة بالضـــبط كما كان القاضي نفسه يلفظ - بشكل واضح تمام الوضوح - كلمات رجل آخر ، وليست كلماته هو .
- يلاحـــظ أنـــه دائماً يمثل شيئاً مضى . شيئاً وقع في الماضي ، حتى لا يتوهم المشاهد أن كل هذا إنما يجري أمامه الآن ، وأنه بخير يحضر ذلك بصورة مباشرة ، وأنه حقيقة في المسرح (الفلاني) وليس في أسبانيا مثلاً (مكان الأحداث في المسرحية) .
- يجـــب أن يكشف عن تعاقب الأشياء والظواهر بمعنى أن يكشف عن الشيء الـــذي كـــان بالأمس بشكل آخر تماماً ، يختلف عمّا نراه عليه اليوم ، مع

الكشـــف عن سبب ذلك . يعني أنه ضروري أن يكشف عن المعملية التي أصـــبح الماضـــي وقتها حاضراً (إذا صوّر ملكاً في القرن السادس عشر علـــيه أن يبيـــن أن مثل هذه الطبائع ، ومثل هذه الشخصيات يندر وجودها الآن ، وفي حالة مصادفتها فإنها تثير الدهشة) .

- ضـــرورة أن يكون أداؤه في المسرحيات المعاصرة أداء تاريخياً . بمعنى أن يكشف عمّا هو نوعي وخاص بعصر ما ، فلكل إنسان تاريخه الخاص الذي يرتـــبط بتغيـــير الحياة المحيطة . إن ما يجري لهذه الشخصية قد تكون له قيمة تاريخية مع إبراز كل التغييرات الجارية مع الإنسان وبفضله .
- أن يهـــتم بحـــركات الـــيد لتعـــبر دائماً عن اللحظة تماماً مثلما يهتم المخرج بالخلفية .
- عليه عندما يتأمل دوره أن يرى قبل كل شيء الخصائص الأساسية للشخصية التاريخية ولا ينسى أبداً تاريخ صراع الطبقات .
- علـــيه أن يبين كيف تصرفت وتحدثت الشخصية التي يمثلها أمامنا في إطار الظروف التي أوجدت فيها ..
- يعمل على إيجاد صلة أخرى بينه وبين المشاهد غير الإيحاء .
- طريقته في التمثيل قادرة على أن ترفض المعايشة .
- يتعيـــن عليه أن يحرم نفسه من الوقت الكافي لتجسيد الشخصية التي يمثلها ، ولكن عليه أن ينقلها .
- يتعين عليه إظهار إمكانية تصرف آخر ليجعل من الممكن الاختيار والانتقال على حد سواء[1]

---

[1] استـــخرجت هـــذه المستلزمات والشروط التي يجب على الممثل في المسرح الملحمي أن يعرفها ويؤديها من جملة ما كتب بريشت حـــول الممثل في مسرحه من فصول وفقرات مختلفة ومتناثرة في الكتاب الذي ترجمه لجملة نظريته أو كتاباته النظرية د. جميل نصيف والمعروف بـــ (نظرية المسرح الملحمي) الذي نشرته في العراق وزارة الإعلام ونشرته في بيروت دار المعرفة بدون تاريخ نشر .

التمثيل : بين منهج ستانسلافسكي ومنهج بريشت

إذا كـان الأسـاس في منهج ستانسلافسكي هو معايشة الممثل لدوره وما يترتـب علـى ذلـك من تخدير الجمهور وغسل همومه أو تحقيق التطهير ، فإن الأسـاس فـي منهج بريشت التعليمي والملحمي هو التغريب وصولاً إلى الإدراك فالتغيـير . مـن خـلال هـذا المبحث نريد أن نوضح مناطق اللقاء والاتفاق بين الرائدين ومناطق التناقض بينهما وبوجه خاص في تقنيات أداء الممثل بوجه عام .

إن الحديث في الواقع ، عن عنصر (المعايشة) ضمن منهج ستانسلافسكي وطريقـته التـي يترتـب علـيها مجموعة من الإشكاليات بدءاً بمعايشة الشخصية المسـرحية مـن طـرف الممـثل ، ثم مدى ما يترتب على هذا الأمر من معايشة الجمهـور ضـمن اللعـبة المسرحية وصولاً إلى تحقيق التطهير. ثم الحديث عن عنصـر (التغريـب أو التـباعد) الذي أقام عليه بريشت مسرحه الملحمي ، هو حديـث شـائك نوعاً ما يتطلب تفكيك مجموعة من العناصر سواء الذاتية منها أو الموضوعية ، تلك التي ساهمت بشكل أو بآخر في إقامة طريقة كل منهما ، وبعدها نتوصل إلى إبراز مناطق الاتفاق والتقاء بعض العناصر في الطريقتين معاً ثم مدى التنافر والتباعد بينهما ، وسنحاول دراسة هذا المبحث بوجه خاص في أداء الممثل ، ثـم نطـبق نظرياً على نصين ، النص الأول لأنطوان تشيكوف وسنحاول إيجاد مـاذا يمكـن أن نسـتفيد من منهج بريشت في تطبيقه على نص واقعي مثل نص مسرحية (الخال فانيا) لتشيكوف . وهل يمكن تطبيق هذا النص على منهج بريشت فـي أداء الممـثل مباشـرة. وكذلك سنحاول تطبيق منهج ستانسلافسكي على نص (الإنسـان الطيب من ستشوان) الذي كتبه بريشت وهل يمكن أن يتناسب ويصح هذا التطبيق .

وذلـك قياساً على الخلفية المعرفية التي يحتكم إليها هذان العنصران ضمن النسق العام للطريقتين من خلال تقنيات أداء الممثل .

أ) المعايشة :

إن أكـبر المشـاكل التـي واجهت ستانسلافسكي هو شعوره بعدم جدوى اسـتمرار الطرق التعبيرية في الأداء التقليدي وعلى وجه الخصوص سيادة الأداء التقليدي للمسرحيات الواقعية . هذان الأمران جعلا ستانسلافسكي يبحث عن تكنيك جديـد يجـرب من خلاله الأداء الخارجي الذي كان موجوداً آنذاك ويؤكد على أن (الواقعـية واللون المحلي أصبحا بلا جدوى ولا يجتذبان الجماهير) لقد حان وقت اللاواقعية في المسرح ، من الضروري أن تتطور الحياة لا كما يحدث في واقع كل يـوم ، ولكـن كمـا نحسـها إحساسـاً غائماً في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي[1].

مـن هـذا المنطلق أسس الواقعية السيكولوجية التي تعتمد في أداء الممثل على ارتداء جلد الشخصية المسرحية ، أي استحضار أبعاد التوحد والمعايشة .

وهـذا مـا يعـرف عنده بالإيهام " وكلمة الإيهام المسرحي في اللغات الأوروبية الحديـثة (illusion) جـاءت مـن الفعـل اللاتيني (illudere) ومعناه (اللعب بالشيء) واستخدمه هوراسيوس بمعنى (التسلي بالكتابة) وله أيضاً معنى التلاعب أو السخرية . وهذا الفعل اللاتيني المركب متسق في الفعل البسيط فراغ (luder) ومعـناه ألعـب لعـبة معينة ، ألعب بشيء ما أسلي الآخرين أو أتسلى ، أرقص ، أخدع " [2]

هـذا التعريف يأخذ عند ستانسلافسكي بعداً خاصاً هو المعايشة المسرحي الذي يتم عـن طريق ما يسميه الإيمان والإحساس بالصدق كما أن ستانسلافسكي كان همه الأول والأخـير هـو الممـثل وأداء دور الشخصية ، إذ يقول ستانسلافسكي " إن للشخصية أباً واحداً هو المؤلف المسرحي يرسم الشخصية على نمط معين ، ولكن لـو تناول هذه الشخصية أكثر من ممثل فإنها ستؤدي بشكل يختلف من ممثل لآخر

---

[1] جيمس روس ، إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ط١ يناير ١٩٧٩م ، ص ١٤ .

[2] أحمـد عـثمان ، قناع البريشتية ، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية ، (فصول) مج الثاني ، ع الثالث ، أبريل ، مايو ، يونيو ، ١٩٨٢م ، ص ٧٢ .

نظـــراً لاختلاف خبرات الممثلين وقدراتهم ومواهبهم "[1] ولهذا وضع ستانسلافسكي نصـــب عينـــيه الممـــثل كهـــدف ووسيلة وتمركزت اجتهاداته حول طرق التعبير المخـــتلفة، والمعتمدة على (الفعل – الخيال – الإيمان والإحساس بالصدق – الذاكرة الانفعالية – الهدف الأعلى) .[2]

ووضع ذلك كله من أجل خدمة المعايشة ، وهذا العنصر من طريقته يأخذ بعدين : بعـــد معايشـــة الممثل مع الدور – ثم معايشة الجمهور مع الشخصية التي يؤديها الممثل وبذلك يحدث لديهم التطهير .

ولعـــل كـــل كتابات ستانسلافسكي وتمارينه وخبراته كانت تكرس من أجل الأداء الصـــادق عن طريق المعايشة " الممثل بنفسه وتحليله لها هي نقطة الانتهاء ونهاية الهدف ، فهي القاعدة – وأصل الاستعداد فيها ما يسمى بالتحريض والهياج الذي يســـتعد به الممثل ليخطو أولى خطواته على خشبة المسرح وهي التي تزود الممثل بكـــل إمكاناتـــه الروحية النابعة من داخله وبكل حماسه الداخلي والجسماني في كل لحظة وقد شغل ستانسلافسكي نفسه كثيراً بهذه النقطة المهمة التي تبحث في مشكلة معايشـــة الممثل للدور على المسرح فأكد أن الممثل وحده هو الذي يمكنه أن يحرز النصـــر إزاء هـــذه المشكلات وهو بإخلاصه للدور إنما يلقي أضواء جديدة صادقة على الطريقة الجديدة في الأداء التمثيلي "[3]

لذا يعني ستانسلافسكي بواقعيته السيكولوجية صادقاً ومطابقاً لما هو واقع في إطار المدرســـة الواقعـــية لكبـــت جمـــاح كل الدلالات الرمزية التي يرمي الكاتب إلى توصيلها.

---

[1] تشـــارلز مـــاكو : فن التمثيل (مكتبة المسرح) عرض فتحية النادي ، مجلة المسرح القاهرية عدد ٥ السنة ١ مارس ١٩٦٤م ، ص ٦٦ .

[2] انظـــر كتاب : قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة : د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد ، مراجعة دريني خشبة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

[3] كمال عيد ، مدرسة التمثيل عن ستانسلافسكي ، مجلة المسرح القاهرية ، عدد ٤ س ١ ، مارس ١٩٦٤م ، ص ٢٧

ب) التغريب :

أمـــا المشـــكلات الكـــبرى التـــي كانت تواجه بريشت في تجربة حياته المسرحية، هي الصراع ضد النظام النازي الذي حرمه من حقوقه المدنية ومن حق المواطـــنة مـــنذ أن كتـــب قصـــيدته (أســـطورة الجندي القتيل) ثم فشل النظام الرأسمالي، الأمر الذي جعله ينضم إلى الحزب الديمقراطي الاشتراكي المستقل ".
ويؤمن إيماناً قوياً بالتغيير الاجتماعي لتحطيم نمط الإنتاج السائد وتجاوزه .
كمـــا آمن بالمشكلة الأخرى التي تصدى لها وكرس لها كتاباته سواء على مستوى التنظير أو الممارسة وهي المسرح التقليدي والأرسطي ، لأنه إبداع يخدم من حيث يعي أو لا يعي فكرما هو سائد وممارسته باجتراره السطحي الذي يتجلى في الحقل الاجتماعـــي وطرحه على المستوى الفني طرحاً دائرياً مغلقاً على خشبة المسرح ، وبهـــذا نادى بالمسرح الملحمي بعد تخطيه للاتجاه التعليمي ، ذلك أنه رأى أنه في المسرح الملحمي يعيد إنتاج العلاقات المتواجدة في الواقع الاجتماعي فبعد التركيب والاكتشـــاف يأتي بناء هذا الواقع في إطار تشكيل جمالي يتحدد بموقف معين هو التغيـــير ، وتأتي المتعة كحاصل منطقي لفرحة اكتشاف الجديد المدهش في اليومي والعادي .

ذلـــك أن المـــتعة التي أثرت المدارس التقليدية غالباً ما كان هدفها (المتعة السلبية المخمورة، تختلف تماماً عن المتعة التي يريدها بريشت لمتفرج المسرح الملحمي ، بـــل هـــي الضد تماماً لأن هذا المسرح يجب أن يوقظ في المتفرج حاسة النقد وأن يضـــع أمامـــه عالماً موضوعياً واضحاً ، وأن يناديه في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته) [1]

بهـــذا وقف بريشت ضد التقاليد المسرحية السائدة التي كانت تنادي بتثبيت المتغير في حين كان ينادي بتغير الثابت عن طريق إيمانه بالمادية التاريخية والجدل ، ذلك أن المعـــنى الأول لمســـرحه هـــو التناقضـــات الاجتماعية الطبقية وما تبرزه من تناقضات أيديولوجية وثقافية ومنه يتشكل العمل المسرحي في صورة - لن تكون

[1] سعد أردش ، الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت ، مجلة المسرح ، عدد٢ ، س١ ، فبراير ١٩٦٤م ، ص١٠٢ .

بالطبع إلاّ ملحمية - لأنها تقتضي اللحظة التاريخية في شموليتها وفي زمن تحولها ، وهكذا ثار بريشت على الشكل التقليدي الدرامي الذي تميز بخطين "الفعل نتيجة الصراع " وبثورته هذه لجأ بريشت للتغريب كعنصر تمركزت عليه جميع بحوثه النظرية والتطبيقية في أداء الممثل . ويمكن أن نرجع مصدر التغريب إلى مرجعين :

١) المرجع المعرفي للتغريب :

مستمد من الاغتراب " الهيجلي " الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني ، والاغتراب الهيجلي يعني - بصفة مبدئية وعامة - عدم الانسجام الذي يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى ، وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنساني إلى الحضيض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التي يريدها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي "[١]

٢) المرجع الاجتماعي للتغريب :

من هذا العنصر الأخير كبعد معرفي فقد اكتشف بريشت أن النظام الرأسمالي الذي تشيأ الناس وجعلهم يعيشون الاغتراب على مستوى الذات والمحيط ، وحينما ربطه بإطار البنية الاجتماعية وجده محققاً إلى مدى بعيد لهدفه الفني ، ذلك أن التغريب هو التعامل مع كل ما هو عادي على أنه غريب في إطار العلاقات التي تحكم الأفراد فيما بينها وفيما هو سائد ، فهو اكتشاف مستمر للأشياء والظواهر وإيقاظ الدهشة وإثارة المزيد من الأسئلة من أجل التحرر وهو - أي التغريب - كمصطلح نقدي نفي للمقومات التي انبنى عليها المسرح التقليدي الكلاسيكي، في تغييبه للوعي النقدي للمتفرج وعدم تحفيزه على استخدام عقله هكذا طعّم بريشت عنصر التغريب بخلق التباعد على جميع مستويات العرض المسرحي ، تباعد بين الخشبة والحالة بتحطيمه الإيهام المتمثل في الجدار الرابع ، بين

---

[١] أحمد عثمان ، قناع البريشتية ، نفسه ، ص ٨٤ .

الديكــور والممــثل ، بيــن الشخصية المسرحية والممثل وبين الممثل والشخصية المسرحية ثم بين الشخصية والجمهور .

فالتــباعد يــتم على كل مستويات العرض المسرحي يأخذ في التنامي تدريجياً من القاعــة إلــى الخشــبة لتحقيق تلك المسافة أو ما يسميه بريشت (خلق الإحساس بالمســافة) لســلب المغايشة وبذلك يكتشف المتفرج في النهاية نفسه وحقيقة موقفه الاجتماعــي ، ولعل اعتماد عنصر التغريب على مجموعة من المستويات وأدوات العــرض المخــتلفة التي تتعلق بحرفية الممثل - جعل بريشت من هذا العنصر وســيلة وهدفاً في الإيمان بطاقات التغيير لدى الجمهور المتفرج وهو لا يترك - كمــا يفعل المسرح التقليدي ، للمتفرج أن يستخلص النتائج الممكنة من العرض بل هــو قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية ، ويستطيع التعليق على الحدث ، فعن طــريق إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية يمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظــر الشخصــيات ، ومن تقبل عواطفها ، ودوافعها ، على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع ولا يمكن تغييرها . يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون التناقضات الموجودة داخل المجتمع ، وقد يجعلهم يسعون لتغييرها " [1]

ولعل علاقة هذا كله تتم عن طريق الممثل وأدائه في إيصال هذا الهدف والمحافظة علــيه . وســنحاول مــن خــلال الجدول الآتي أن نبرز العناصر العامة للمسرح الملحمي القائم على التغريب في تنفيذه للشكل الدرامي : [2]

---

[1] أمين العيوطي ، المسرح الملحمي عند بريشت ، محاضرات نادي المسرح موسم ١٩٦٥ - ١٩٦٦م ، ص٤٦ .

[2] هــذا الجدول مأخوذ من دراسة لــ : صبحي شفيق عن : بريشت والمسرح الواقعي الملحمي ، مجلة المسرح القاهرية ، العدد الثاني السنة الأولى فبراير ٢١٩٦٤م ، ص ١١٣ .

الشكل الدرامي للمسرح	الشكل الملحمي للمسرح
يقوم على الحركة	يقوم على السرد
يدخل المتفرج ضمن الحركة	يجعل المتفرج رقيباً
يستنفذ فاعليته الذهنية	يوقظ فاعليته الذهنية
يعطيه الفرصة لإطلاق مشاعره	يرغمه على اتخاذ قرارات
تجربة حية	رؤية للعالم
المتفرج غارق في شيء ما	المتفرج يتخذ مكانه أمام شيء ما
إيحاء	مناقشة
المشاعر محفوظة كما هي	المشاعر تندفع إلى لحظة الوعي
المتفرج في الداخل يشارك الأحداث	المتفرج يتخذ مكانه أمام الأحداث
يصور الإنسان على فرض أنه معروف	يدرسها
اهتمام شغوف بحل العقدة	الإنسان موضوع بحث وتحقيق
كل مشهد يمهد للتالي	اهتمام شغوف بالتتابع
نمو عضوي	كل مشهد قائم بذاته
تتابع في خط واحد	تتابع متعرج
تطور مستمر	قفزات
الإنسان باعتباره معطى ثابتاً	الإنسان باعتباره عملية
الفكر يحدد الكائن	الكائن الاجتماعي يحدد الفكر
شعور	عقل

هذه هي المشكلات الكبرى التي واجهها كل من ستانسلافسكي وبريشت ، وأعطتنا طريقتين في فن أداء الممثل ومن حقنا الآن أن نتساءل ، ما هي مناطق اللقاء والاتفاق بين الرائدين ؟ ثم ما هي مناطق التناقض والتباعد بينهما في تقنيات أداء الممثل ؟ هذا ما سنحاول التطرق إليه ومناقشته على ضوء العنصرين اللاحقين .

مناطق اللقاء والاتفاق بين ستانسلافسكي وبريشت في تقنيات أداء الممثل:

لقـد أوضـحنا سـابقاً أن ستانسلافسكي قد ركز كل جهوده على فن أداء الممـثل " فالممثل كوحدة من الوحدات كانت شغله الشاغل " في حين ركز بريشت علـى النص الدرامي باعتباره نصاً اجتماعياً " ثم مدى وظيفة الممثل في إبراز هذه الأبعاد الاجتماعية.

إذ يؤكـد بريشت في هذا الصدد بقوله : " إنني وبوصفي كاتباً مسرحياً بحاجة إلى قـدرة الممثل على معايشة كاملة وعلى إعادة التجسيد الكاملة ، هذه القدرة هي التي يقـوم عليها ستانسلافسكي لأول مرة بفك رموزها على نحو منتظم ، لكن بالإضافة إلى ذلك وقبل كل شيء فإنني بحاجة إلى البعد عن الشخصية هذا البعد يتعين على الممثل تحقيقه من حيث أنه يمثل المجتمع " [1]

لقـد اتفـق الكثير من الباحثين في هذا المجال على أن بريشت قد استفاد كثيراً من مـنهج ستانسلافسـكي في المراحل الأولى لإعداد الممثل للدور إذ اعترف بريشت بهذا المنهج في كونه طريقة للعمل ومنهجه يساعد كثيراً على الإعداد الأولي ثم بعد ذلـك يضـيف بريشت تقنياته المختلفة لسلب هذه المعايشة عن طريق (التغريب) علـى كل المستويات ، وقد ورد في كتاب (نظرية المسرح الملحمي) أثر حديثه فـي صيغة " إعادة التجسيد الكامل " أن الشخصية المسرحية تمر بمراحل معينة : بخصـوص الجانـب الـتطوري فـيها " إذ أنه قبل سيطرة الممثل على الشخصية المسرحية لابد أن يجتاز بعض المراحل :

١- الـتعرف على الشخصية وتعذر فهمها " في مرحلة التعرف ، لابد للممثل أن يبحـث في التناقضات وملابسات وظروف الشخصية . وظروفها يقول بريشـت بصـدد هـذه الـنقطة المتعلقة بالبحث " عن الانحراف عما هو نموذجي وعن الرائع في المشوه وعن المشوه في الرائع ، في هذه المرحلة

---

[1] برتولد بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت١٩٧٣ ،ص١٨٢ .

الأولــى تكــون أرجحــة الرأس أهم حركة لديك ، إنك تنفضها كما تنفض الشجرة من أجل أن تسقط منها الثمار التي يتحتم جمعها " [1]

٢- المــرحلة الثانية المتمثلة في المعايشة ، إذ يركز بريشت في هذه المرحلة علــى " البحــث عن حقيقة الشخصية بالمعنى الذاتي " [2] إذ لابد للممثل في هذه المرحلة من التمرينات أن يبتعد عن ملكة الوعي النقدي بل يجب عليه أن يفجــر جمــيع المناطق السكونية في الشخصية /الذات ثم بعد ذلك يجب علــى الممثل أن يجعل الشخصية المسرحية تسترشد بالشخصيات الأخرى، وبريشــت يعتــبر مــرحلة المعايشة مرحلة ضرورية في إحداث نوع من الــتراكم الحســي لــدى الممثل ، هذا التراكم يجعله في النهاية ينحاز عن الشخصية المسرحية التي يمثلها وينظر إليها بالعين المجردة أي من الخارج لأن المرحلة الثالثة عند بريشت هي مرحلة المسؤولية أمام المجتمع " [3] لأن بريشــت حيــنما يؤكد على مرحلة المعايشة الأولى بمراعاة كل ما تقوم به الشخصــية ، فإنــه بذلك يرجع إلى المرحلة الحسية الشخصية التي تعيش الوعي الحسي " .

إذ أن عملــية انــزياح الممــثل عن الشخصية حينما يراجع قراءتها بوجهته النقدية (التغريــب) لابد أن يضع تباعداً بينه وبين هذا الوعي الحسي لأنه حلقة وصل بين الشخصــية ووصــولها إلــى المتفرج فمن هنا يكمن دوره بالتدخل في وضع هذا التــباعد لســلب الإيهــام والمعايشــة التي قد تحصل بينه وبين الشخصية ثم بين الشخصــية التــي يمــثلها والمتفرجين ، لهذا فالإحساس وحده لا يكفي بل لابد من الدراســة الــنقدية وبموجــب هذه النقطة لا يبقى هدف الممثل هو التوصيل ، بل التشكيل مع اتخاذ موقف مما يجري لأن " الإحساس الاجتماعي هو حتماً ضروري للممــثل ، إلاّ أنــه لا يعوض عن المعرفة بالأوضاع الاجتماعية ، كما أن معرفة الأوضــاع الاجتماعــية لا تعــوض عن الدراسة الدائمة لهذه الأوضاع . فالدراسة

[1] نفسه ، ١٣٢ .
[2] نفسه ، ص ١٧٢ .
[3] نفسه ، ص ١٧٣ .

الجديـــدة ضـــرورية لكـــل شخصـــية ولكـــل موقف ولكل معنى " [1] إذن فكل من ستانسلافســـكي وبريشـــت يـــتفقان على نقطة المعايشة ، إلاّ أن الأول يضعها هدفاً أســـمى ويحققهـــا بتقنيات مختلفة في التدريبات المسرحية ، أما الثاني فإنه يعتبرها وسيلة تتحقق في مرحلة أولى لا غاية في حد ذاتها .

فستانسلافســـكي يرى أنهُ من المفروض على الممثل أن " يتوفر فيه الإحساس وقوة التركـــيز للأفكـــار وقـــوة التذكير لأشكال الحركة الجسمية ثم الإحساس بآلية هذه الحـــركة ، وعليه أيضاً أن يكون مفعماً بالشعور يعيش في الدور ويتسلل تحت جلد الشخصـــية ثـــم أخيراً القدرة على إيجاد العلاقات الذهنية ومنطق الإحساس والقدرة علـــى التحلـــيل النفسي " [2] لكن بريشت يطبق ذلك في مرحلة معينة ويختلف في إيجـــاد العلاقـــة الذهنية التي يجب أن تتم بين الممثل والشخصية لإحداث نوع من التغريـــب . كما أن من بين الأهداف التي يسنها مسرح برلينار انسامبل التي يلتقي فـــيها بريشت و ستانسلافسكي هي : عرض الشخصيات بتناقضاتها الحقيقية وخلق وحـــدة من الواقعية والشاعرية " غير أن هذه الشاعرية تأخذ لها بعداً طقسياً خاصاً فـــيما أضـــافه ستانسلافسكي [3] وهذا الأمر يفند كثيراً من الآراء التي قيلت في حق طريقة بريشت أنه ضد العاطفة والإحساس ، بل إن بريشت يؤكد على الممثل " بأن يـــتخذ موقفـــاً عقلـــياً وعاطفياً من شخصيته ومن مشهده وليس التغيير الضروري للممـــثل بعملية آلية وباردة ليس له علاقة بالفن " [4] لأن الممثل يجب عليه أن يبتعد عن آليته فدائماً الإحساس والشعور لديه في مرحلة التدريب لأن الممثل حسب قول بريشـــت " لا يهـــتم بنفسه إلاّ عندما يتدرب " [5] لأن هذا الإحساس وحده كفيل بأن يبســـط الأرضية أمام الممثل لوضع اللبنات الأولى بقصر رسم الأبعاد السيكولوجية للشخصية المسرحية مع إضافة البعد الاجتماعي لها . يقول بريشت في هذا الصدد

---

[1] بريشـــت ، نصوص حول مهنة الممثل ، ترجمة قيس الزبيدي ، مجلة الحياة المسرحية السورية ، عدد ٤٦ - ١٩٧٨/٥م ، ص ١٧٥ .

[2] كمال عيد ، مدرسة التمثيل عن ستانسلافسكي ، نفسه ، ص ٢٦ .

[3] راجع : كلاوس مرتنسي ، حول عمل الممثل ، مجلة الحياة المسرحية ٣٠ - ١٩٨٨/٣٣م ، ص ١٥٤ .

[4] بريشت ، نصوص حول مهنة الممثل ، نفسه .

[5] نفسه ، ص ١٧٥ .

" إنني أقف إلى جانب المعايشة في مرحلة معينة من مراحل التمرينات غير أنه من الضـــروري أن نضـــيف شيئاً آخر هو الارتباط بعلاقة ما مع الشخصية المطلوب المعايشة بها وأن نضيف إليها تقييماً من الناحية الاجتماعية " [١]

فـــإذا كـــان الـــبعد الاجتماعـــي هو المهم عند بريشت فإن له حضوراً أيضاً عند ستانسلافســكي لأن هــذا الأخـــير قد علّم الممثلين القيمة الاجتماعية للتمثيل على المســـرح " [٢] لكـــنه في هذه النقطة يعتمد الجوهر ، جوهر الحياة والطبيعة معاً إذ أدرك " تعقـــيد الحـــياة الاجتماعـــية وتمايزها ، واستطاع إعادة تصويرها دون أن يضيع فيها ، أن جميع أعماله الإخراجية تكشف عمّا هو جوهري " [٣]

فالجوهـــري عند ستانسلافسكي ثابت يتعلق بكنه الاكتشاف الذي سيكشفه الممثل في علاقـــته مع الشخصية من كل النواحي كما يصبح هذا الجوهر هدفاً منشوداً للممثل لتحقـــيقه فوق خشبة المسرح عن طريق الفعالية والحيوية والجهد لإثارة المتفرج ، وعـــند بريشـــت فإن هذا الاكتشاف والفعالية أمر ضروري حتى الآن والأفضل أن نسمي الحيوية .

والحيوية ليست ضرورية لإثارة المتفرج إنما من أجل الوصول إلى النمو الدرامي الذي هو ضروري للشخصيات والمواقف وللمعاني على المسرح " [٤]

ولعـــل هـــذا العنصـــر الحيوي وفعاليته يتم في إطار التدريبات من خلال عدد من الوحدات التقنية من بينها الاسترخاء، وهذا العنصر يتفق عليه كل من ستانسلافسكي وبريشت ، لأن الاسترخاء يبعد عن الممثل كل التشنجات الهستيرية التي قد تصيبه وتـــربكه فـــي إطـــار القيام بدوره على أحسن وجه إذ أن الانفعال يحدث توتراً في الجسم " وهذا التوتر العضلي يؤثر أيضاً في أجزاء أخرى من الجسم، ولا يمكن أن

---

[١] أحمد عتمان ، قناع البريشتية ، نفسه ، ص ٦١ .

[٢] بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ١٧٧ .

[٣] نفسه ، ص ١٧٨ .

[٤] بريشت ، نصوص حول مهنة الممثل ، نفسه ، ص ١٧٥ .

يكـــون له إلاّ أثـــره الوبيل على الانفعالات التي تجيش بها نفس الممثل على طرق تعبيره عنها ، وعلى حالة مشاعره العامة "[1]

بهـــذا ألـــح بريشت على تجنب التشنج والانفعال وأوجب على أن " تظل عضلات وجـــه الممـــثل مســـترخية ، فحتى استدارة الرأس بعضلات مشدودة تجذب معها العينيـــن بطـــريقة ســـحْرية ، بل حتى رؤوس المتفرجين ، ولعل هذا يفسر نفور بريشت من الأداء المتشنج العصبي الذي كان سائداً في ألمانيا في تلك الفترة ، ولا يـــزال ، حيث يميل الممثلون إلى الانفعال بشدة للعواطف التي يصورونها ، ولكن الممثل في مسرح بريشت مسترخى العضلات ، متمالك لنفسه دائماً "[2] .

ومـــبدأ الصـــدق يعتبر من بين نقاط الالتقاء بين كلا المنهجين ولقد استفاد بريشت كثـــيراً مـــن هذا العنصر إذ علم ستانسلافسكي " الممثل أن يدرس بصورة تفصيلية نفســـه هـــو بالذات والناس الذين يريد تجسيداتهم على المسرح وأن كل واحد يعتمد علـــى الآخـــر . إن الذي لا يستحق التفات الجمهور هو ذلك الشيء الذي لم يلتقطه مـــن بيـــن ما يرصده في الحياة أو لم يدعمه بهذه الأرصاد"[3] وبدأ الصدق يأخذ له بعدين : بعداً إنسانياً عند كلا الطرفين لأن الصدق يؤدي إلى الالتزام بقضايا الناس لأن ستانسلافسكي كما يقول بريشت كان " إنسانياً عن قناعة،واستطاع لما يتمتع به من مؤهلات ، أن يعود مسرحه في طريق الاشتراكية "[4]

أمـــا الـــبعد الثانـــي للصـــدق فيتمـــثل في إبراز نوع من الواقعية الحقيقية لدراسة الشخصـــية ومكوناتها عند ستانسلافسكي كما أنها أمر ضروري عند بريشت لينتقل بعد ذلك إلى دراسة الواقعية الاشتراكية لموقع الشخصية ضمن إطارها الاجتماعي.

كمـــا أن الاعتماد على الذاكرة واستحضار التخيلات جانب مهم في كلا الطريقتين ووســـيلة من وسائل تنشيط القدرات الذهنية للممثل برغم الاختلاف في أهدافهما ، عـــند ستانسلافســـكي فإن عملية " تذكر الأحاسيس السابقة إحدى نقط الارتكاز في

---

[1] انظر : ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، نفسه ، الفصل السادس (استرخاء العضلات) ص ص ١٠٨ - ١٢٣.

[2] أمين العيوطي ، المسرح الملحمي عند بريشت ، نفسه ، ص ٤٥ .

[3] بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ص ١٧٧ .

[4] نفسه ، ص ١٧٨ .

تحديــد ملامــح الــدور والمعايشــة فــي إهاب شخصية أخرى ، فاستحضار هذه الأحاســيس ومراجعتها ثم فهمها في الحاضر والإحساس بها ، كل هذا يقتضي من الممثل جهداً ذهنياً ، وعلى هذا الأساس وحده يمكن تحديد قوة الممثل أو ضعفه أو مــا يسمونه هنا بالموهبة الفنية " [1]، أما عند بريشت فإن الذاكرة الانفعالية عنده تبدأ بجانــب فــردي أولاً لكن لخدمة أبعاد الذاكرة الجماعية وتوظيفها فتذكر الأحاسيس والجهــد الــذي يقوم به مسألة ضرورية سمّاها بريشت بفن المراقبة ذلك أن " فن المراقــبة الــذي يمارسه الممثل دائماً يعزيه عن أشياء كثيرة ، إنه يراقب تصرفاً يناســب كل المواقف التي يكون بوسعه مراقبتها " [2] لأنه بوساطة هذه المراقبة يتم لــدى الممــثل في طريقة ستانسلافسكي المعايشة أنه يخدم أغراضه، وعند بريشت فإنه يخدم مبدأ المقاربات ووحدات التناغم والتنافر الموجودة في الناس .

الذيــن يعيشــون وصفاً اجتماعياً طبقياً ، لأن هذا العنصر قد يؤدي بنا إلى عنصر آخــر مشــترك بيــن كلتا الطريقتين ألا وهو تجسيد الواقع المتناقض . وقد أشار بريشــت نفسه إلى أن ستانسلافسكي قد أدرك " تعقيد الحياة الاجتماعية وتمايزها ، واستطاع إعادة تصويرها دون أن يضيع فيها . إن جميع أعماله الإخراجية تكشف عمــا هــو جوهري"[3] هذا الجوهر المرتبط بعادات الأفراد وسلوكهم يمكن دراسته دراســة واقعية " وفي عمله كمخرج قال بريشت مرة " إن هدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة " [4]

يركز ستانسلافسكي على أن تقنيات الممثل يجب أن تصب كلها في إطار خدمة ما يســميه بالهدف الأسمى للممثل، وهذا ما يتبعه بريشت أيضاً إذ أنه " لم يكن يعادي بحــال مــن الأحــوال التمارين التمثيلية الرامية إلى تأمين تصوير الحياة الواقعية

---

[1] كمال عيد ، مدرسة التمثيل عند ستانسلافسكي ، نفسه ، ص ٢٨ .

[2] بريشت ، نصوص حول مهنة الممثل ، نفسه ، ص ١٧٥ .

[3] بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ص ١٧٧ .

[4] قــيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريشت الفني - اختيار ومراجعة عمل بريشت مع الممثلين من كتاب (عمل المسرح) فرقة برلين ١٩٥٢ ، دار ابن رشد ، بيروت ، مكتبة النهضة العربية ١٩٨٣م ، ص ٩٦ .

والحمـــاس فـــي عـــرض الدور إنما يشترطها ويبدأ بريشت ببساطة في ما يسميه ستانسلافسكي " المهمة الأسمى للممثل " [1]

وهـــذا العنصــــر غالباً ما يرتبط بمدى استعداد الممثل وتقبله للدور ، لأن الانسجام لابد وأن تغذيه عناصر ومكونات ذاتية . وكلا الرائدين واجها بعنف صرح النجمية لأنـــه يسقط في التكرار والإتباع بدلاً من الإبداع ومن ثم ترسيخاً لاجترار التقليد ، فحتى في الوقت الذي أنشأ فيه كل من ستانسلافسكي ودانشنكو (مسرح الفن) إنما كانـــا يعنـــيان الثورة على هذا الأسلوب التقليدي والإعلاني في الأداء ، على نظام الـــنجم المفـــرد الذي يحول دون تطوير روح الفريق ، كتب ستانسلافسكي " وككل الثوريين ، هدمنا القديم وأوغلنا في الجديد"[2] لقد اتسمت طريقة بريشت أيضاً بالعمل مـــع الممثليـــن الشـــباب والممثليـــن الأضعف (إن المسرح لا يمكن أن يعوّل على المواهـــب العظـــيمة ، فكل المسرحيات بها عدد لا بأس به من الأدوار) له أهمية كبرى من الناحية التربوية " [3]

ذلـــك أن بريشت في إطار فلسفته ورؤيته للعالم ضمن (المسرح الملحمي) يؤمن إيماناً قوياً بالبطولة الجماعية وضرب طغيان الذاتية لذلك حارب الفردية في الأداء.

وهـــناك خاصـــية تجمـــع بين مبدأ (الواقعية السيكولوجية) عند ستانسلافسكي و (الواقعـــية الاجتماعـــية النقدية) عند بريشت والمتمثلة في الواقعية إذ أن بريشت اعتـــبر هـــذا العنصر عنصراً إيجابياً قد استفاد به من خلال مسرح ستانسلافسكي الـــذي تـــتحد بـــه " الطبيعة الرائعة مع الدلالة الفنية ، وكواقعي فإنه لم يخش أبداً تصوير القبيح إلاّ أنه صوّره بشكل أخّاذ " [4]

مـــن هـــذا المـــنطلق أعاد بريشت الكتابة من جديد لـــ (أنتيجون ، سوفوكليس ، وكـــريولان شكسبير ، ودون جوان لموليير) ليصبغ عليها دلالة واقعية يصور بها الوجـــه الآخر لمجتمع يرضخ تحت سلطة النازية " ويسلم المسرح البريشتي ويبدأ

---

[1] نفسه ، ص ٩٦ .

[2] جيمس روز – إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، نفسه ، ص ١٣ .

[3] قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، نفسه ، ص ٩٧ .

[4] بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ص ١٧٨ .

مـــن أن الفـــن المسرحي يجب أن يعطى معنى للواقع ويكتشف هذا المعنى بدرجة أكبر بدلاً من الاقتصار على مجرد التعبير عن هذا الواقع فحسب " [1] .

لقد اتفقت تعاليم بريشت – على مستوى الحفاظ على الدقة – في ربط الأحداث وشحنها بالأفكار والاهتمام بجزئيات معينة – مع طريقة ستانسلافسكي . كما أن أهمية الطريقتين على المستوى العام تكمن في التقائهما في وحدة عامة وهي الثورة على التقاليد المتبعة في أداء فن الممثل وطوراها بتقنيات جديدة أضافت تراكماً في مجـــال تغذيـــة الرصيد التقني للممثل . وبما أن الطريقتين قد حققتا قفزة نوعية في مجـــال التمثـــيل ؛ فلقد آمنا بنظرية التصور المستقبلي لتطور فن الممثل باتفاق كل واحـــد مـــنهما على أنهما طريقتين غير مقننتين وليستا أسلوباً دستورياً مقدساً وإنما همـــا محصـــلة النتائج التي توصلا إليها عن طريق خبرتهما في الممارسة العملية التجريبية . وهذا ما أكده بريشت نفسه حينما تحدث عن أهمية التطور المقبل للفن" [2]

تقنيات أداء الممثل بين ستانسلافسكي وبريشت :

ترجع طبيعة الاختلاف والتباعد بين طريقة كل من ستانسلافسكي وبريشت إلى أسبابها الذاتية والموضوعية ، والمتمثلة في المؤثرات الكبرى التي عايشها كل منهما .

تأثـــر ستانسلافسكي في حياته إلى حد كبير بالوسط العائلي وتوجهه من جهة ، ثم بأســـتاذته (كاتريـــن سانكوفســـكايا) [3] التي كانت تعلمه الباليه وهو صبي وكانت معـــروفة بحـــبها الدرامي واهتمامها بدراسة الدوافع السيكولوجية للشخصيات التي تؤديهـــا ، كمـــا أنـــه وقع تحت تأثير (ميخائيل ششبكين) الذي أتم أداءه . بالبساطة ومحاكـــاة الواقـــع مـــن خلال الطريقة التي تعبر بها الانفعالات عن ذلك . كما أن الوسط العائلي الذي عاش فيه كان مولعاً بالمسرح، إذ أن عائلته قد دعت فرقة من لاعبـــي الأكروبات اليابانيين وتأثر بهم ستانسلافسكي إلى حد كبير ، ولقد سبق أن أشـــرنا إلـــى الأســـباب الموضوعية المتمثلة في ثورته على النظرية في المسرح

---

[1] محمد إسماعيل محمد ، مضمون الشكل في مسرح بريشت ، (المسرح) ، ع١٥ مارس ١٩٦٥ .

[2] انظر : نصيف جميل ، المسرح الملحمي ، نفسه ، ١٧٨ .

[3] انظر: جيمس روز – إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، نفسه ، ص ١٤ .

والابتعاد عن فخ الواقعية أما بريشت فإن ظروف حياته العامة المتمثلة في صراعه ضـد النـازية ثم الظروف القسرية التي مر بها عن طريق النفي وتنقله المستمر ، واحـتكاكه ببيسـكاتور وتجـارب أخرى وتشبعه بالتيار الماركسي على المستوى الفكـري هذه الأشياء مجتمعه جعلته يحارب عدوين لدودين طوال حياته : النازية والـنهج الأرسـطي التقليدي في المسرح إذ احتلا عنده موقع الصدارة في أعماله شكلاً ومضموناً بتفنيدهما.

فـبدأ بالمعايشة ووصولاً إلى التغريب ، تمتد مسافة الفارق الحقيقي المتعلق بمكامن الـرؤية عـند كل من الرائدين ، فإذا كان ستانسلافسكي ينطلق بـ " لو الساحرة " قصد تحقيق الإلهام ، وذلك بوضع الممثل موضع التساؤل : ماذا عساي أن أفعل لو كنـت مكـان الشخصية المسرحية ؟ فإن بريشت في المقابل يضع الممثل موضع التسـاؤل : كـيف كنـت سأتصرف لو كنت مكان الشخصية؟ من هنا يبدأ الفارق الجوهـري مسـاره الحقيقـي في تجربة بريشت باعتبار أن جوهر هذا الاختلاف والفروق تبدأ " في مرحلة أعلى كثيراً ، من مراحل التجسيد الواقعي للشخصية من قبل الممثل" [1]

وهـذا الهـدف يتخذ له عند ستانسلافسكي مبدأ امتصاص فاعلية الجمهور بعنصر المعايشة والإيهام، أما عند بريشت فإنها تحتفظ على مسافة التباعد والتغريب إذ يتم هـذا البعد في تقنيات أداء الممثل على طريق الوعي النقدي وتدخله في المشاهد ثم تعلـيقه علـيها بتكنيك مختلف يؤدي وظيفة التغريب " وهذا ما يجعل المتفرج يقوم دائمـاً بـدور الرقيب أو بدور الشاهد الفعال للحدث .. وبالطبع يصل المتفرج إلى لحظـة توشك فيها مشاعره على الانفجار ، وهنا ينقلنا كاتب الدراما إلى المستوى الثاني : إلى نقيض انفعالاتنا ، ففي نهاية كل موقف ، يكف التمثيل ليحل محله غناء مـن جوقة المنشدين أو أغنية منفردة يؤديها مغن أو مغنية " [2] ويؤكد بريشت على الممـثل فـي تقديمـه للعـرض فوق خشبة المسرح على أن يتخذ موقفاً معيناً من

---

[1] بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ص ١٧٨ .

[2] بريشت ، نظرية والمسرح الواقعي ، نفسه ، ١١١ .

الشخصـــية حـــتى يســـتطيع المـــتفرج أن يتخذ هو الآخر موقفاً من الأحداث ومن الشخوص المسرحية ، وهذا الأمر في تقنية التمثيل البريشتي يتم عن طريق التباعد ثم السرد وهذا الجانب يقف موقف النقيض مع طريقة ستانسلافسكي الذي بدأ يبحث عـــن حالـــة مخـــتلفة لجسد الممثل وذهنه وهو على خشبة المسرح وسماها الحالة الخلاقة للذهن .

بعـــد أن لاحـــظ ستانسلافســـكي أن العباقرة من الممثلين تسيطر عليهم هذه الحالة الخلاقـــة للذهـــن وهم على خشبة المسرح"[1] لذا فالاختلاف بين الراشدين يتمثل في كـــون ستانسلافسكي يعتمد على الإيحاء والتعايش وتنمية قوة الإحساس وقدراته في حيـــن يعـــتمد بريشـــت الفكر والدرس والتطور . وجد بريشت " أن الاندماج الذي يعـــتمد عـــند ستانسلافســـكي – ما هو إلاّ اندماج الذي يعيش الرأسمالية بأعلى مراحلها ، بدلاً من هذا وجد بريشت أنه يجب أن يكون هناك بديل لموقف المتفرج المـــندمج إلى إيجاد موقف آخر وهو موقفه (الحر) حرية نقدية كاملة تهدف إلى إيجاد حلول أرضية للعقوبات "[2]

هذا الفهم العام هو الأساس العميق لرؤية بريشت للعلاقة التي تحكم الأفراد كممثلين ضـــمن إطـــار اجتماعي معين ، لهذا نجد فيه شبه مطلق للبطل الفرد . كما هناك تكثـــيف للشخصـــية والشـــخوص الملحمية لتعبر عن أفكار معينة وقناعات مختلفة تتـــناول الظواهـــر بالدرس والتحليل والمناقشة واتخاذ رأي معين " على الممثل أن يـــدرس دائمـــاً قانونية التصرف في علاقة الناس المتبادلة ، إن المجتمع هو الذي يكلفـــه بـــالعمل فعليه أن يدرسه "[3] واتخذت طرق دراسته الشخصية عند بريشت أدوات مخـــتلفة فـــي أثـــناء التدريب المسرحي ذلك أن أسلوب " الأداء التمثيلي في المســـرح الملحمي يعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه مندمجاً في الشخصية بقدر ما هـــو (قـــاص) سيسرد علينا أفعال شخص آخر في لحظة ما في الماضي، ولكي يدلـــل علـــى هذه الأعمال ويقربها لفهم الجمهور فإنه يقلد حركات الشخصية ونبرة

---

[1] أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص ١٠٦ .

[2] عادل قرشولي ، تطور بريشت نحو المسرح الجدلي ، مجلة الحياة المسرحية عدد ٢٢ – ٢٣ .

[3] أمين العيوطي ، المسرح الملحمي عند بريشت ، نفسه ، ص ٤٥ .

صوتها ، وتعبيرها بالوجه . فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر ، وهو يعيد علينا رؤيتها ، كما يستعمل بريشت راوٍ يروي الأحداث بينما الشخصية تعيد تصوير دورها ، ففي مسرحية دائرة الطباشير نرى (جروشا) وهي تتجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هربت أمه وتركته تحت رحمة الثوار ، وجروشا تؤدي هذا أداء صامتاً بينما المغني يغني في ضمير الغائب – الزمن الماضي – واللغة المرهفة كوسائل للتعبير " [1]

وهذا التعبير الأدائي يجعل الممثل في موقف معين ضمن إطار العرض المسرحي لتقديم الحكاية/السرد ، لأنه لا يرتدي جلد الشخصية التي يمثلها وإنما يعبر عنها بريشت بوساطة التقنيات المختلفة من ملابس وملحقات ومناظر وإنارة ، وموسيقى " هذه الوسائل الفنية المتعددة كلها تصب في اتجاه خدمة التغريب ووضع المسافة الفاصلة بين الممثل / الشخصية ، ومن ثم وضع مسافة بين الممثل / الجمهور . ولكي يقدم بريشت هذا المفهوم الناضج للتغريب كان يطلب في أثناء التدريبات " من الممثلين أن يترجموا أدوارهم إلى صفة الغائب كأنهم يقصون قصة الشخصيات التي يمثلون أدوارها بأقوالها وأفعالها . وكان كل ممثل يحول الحوار من صيغة الكلام المباشر إلى صيغة الكلام غير المباشر وهكذا كانت المسرحية تتحول إلى تسميع قصيدة ملحمية " [2]

هذا البعد الحرفي في الأداء حاول به بريشت سلب الإيهام وتأسيس التباعد كمعطٍ عام في إطار العلاقة الجدلية التي تربط بين الممثل الشخصية / الجمهور وقد وضح بريشت ذلك بقوله : " يتجنب الممثل في مهنته إغوائين : أن ينعزل عن الآخرين ، أو أن يرتمي في أحضانهم وعليه أن يقاوم كلا الاغوائين [3] كما أن بريشت في إطار عمله مع الممثلين في أثناء التدريبات فإنه كان " يعمل بتركيز وليس بإجهاد " [4] ولعل هذا البعد أخذه بريشت كضرورة لتحقيق الفعاليات الجدلية

---

[1] نفسه ، ص ص ٤٥ – ٤٦ .

[2] قيس الزبيدي ، نصوص حول مهنة الممثل ، نفسه ، ص ١٧٥ .

[3] قيس الزبيدي ، مسرح التعبير ، مقالان في منهج بريشت الفني ، ص ٥١ .

[4] بريشت ، نصوص حول مهنة الممثل ، نفسه ، ص ١٧٥ .

التـي تناقض الجو الكهنوتي والصوفي لمسرح ستانسلافسكي لذلك قال بريشت في هـذا الصدد : " بما أن مهنة الممثل تتطلب جهداً كبيراً ومستمراً ، فعلى الممثل أن يعـرف كـيف يـروح عن نفسه ويتفادى في كل الأوقات الإجهاد العالي من جهة والخمـول الـتام من جهة أخرى " [1] لقد كرس بريشت حياته من أجل الدفاع عن رؤيـته الفنـية للعـالم من خلال المسرح التعليمي والملحمي ، وقد أخذ هذا الدفاع أوجهاً مختلفة تمثلت في تقنيات أداء الممثل كضرورة حتمية لصقل التجارب ضمن إطار محيطها الاجتماعي حتى لا يعيش الإنسان اغتراباً متزايداً في المجتمع .

التطبيق النظري للطريقتين في نصوص بريشتية وواقعية :

(طريقة بريشت في نص واقعي / طريقة ستانسلافسكي في نص ملحمي)

١- مسرحية الخال فانيا ضمن تطبيق طريقة بريشت الملحمية :

لو تناولنا مشهداً من مسرحية (الخال فانيا) لأنطون تشيكوف ، الذي يعد أقـرب ما يكون للأسلوب الواقعي الذي أخرج به ستانسلافسكي معظم مسرحياته – وهـناك مـن يجمـع على أن تشيكوف هو الذي ساعد ستانسلافسكي في صياغة طريقـته (الواقعية النفسية) – وإذا قمنا بتناول المشهد ضمن إطار الأداء التخييلي فماذا سنجد:

" سونيا : سكرت ثانية يا خالي فانيا مع الطبيب ، تصادق الفتى الصنديد ، حسناً الدكتور دائماً هكذا ، ولكن أنت ، ما الداعي ؟ هذا لا يناسب أبداً شخصاً في عمرك .

فوينيتسكي : لا دخل للعمر هنا ، عندما لا توجد حياة حقيقية يعيش الناس على السراب ، إنه على أي حال أفضل من لا شيء .

سونيا : العشب قد حصدناه كله ، وكل يوم يسقط المطر فيدب العطن فيه بينما أنت تلهـو بالسـراب أنت أهملت الأعمال تماماً .. وأنا أعمل وحدي ، خارت قواي .(بذعر) يا خالي . في عينيك دموع

فوينيتسكي : أي دموع ؟ لاشيء هناك .. " [2]

---

[1] نفسه .

[2] انطون تشيكوف ، الخال فانيا ، ترجمة : د. أبو بكر يوسف ، ص ١٤١ .

فـــي هــذا المشهد نجد أن صياغة المسرحية ورسم الشخصيات منذ المشهد الأول وحـــتى المشـــهد الأخـــير مكــتوبة ضـــمن نســـق يقوم على حالة نفسية مرتبطة بالشخصـــيات بعيدة عن الواقع الاجتماعي بشكل مخصوص ومقصود فهنا لا يمكن أن تجعل المشاهد يفكر بحالة فانيا ، وأن يقوم ويتخذ موقفاً من الواقع الاجتماعي . فالتـــناول هـــنا يخـــتلفُ عمـــا أراده بريشت ضمن الكتابة الملحمية وبهذا لا يمكن التطبيق ضمن هذا الاختلاف الجذري في صياغة الكتابة ، الخال فانيا هنا يسترسل ماضـــيه داخلـــه – جـــاراً المشاهد في ما يعبر عن نفسه ضمن هذا الحوار الذي يجعـــل الممـــثل ينساق ويندمج في دوره الذي يحاربه (بريشت) ولو تناولنا تقنيات بريشت في أداء الممثل فإننا بحاجة إلى إعادة صياغة المسرحية من جديد لتتناسب مع طريقة بريشت وهذا يؤكد لنا .. عدم إمكان التطبيق هنا.

٢- مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) ضمن طريقة ستانسلافسكي :

التطبـــيق هـــنا سيكون مغايراً للتطبيق الأول من حيث النص والطريقة ، فالمســـرحية التي كتبها بريشت ويجدر بنا الملاحظة – إلى أن بريشت إضافة إلى أنـــه مخرج فهو كاتب في نفس الوقت والمسرحيات التي يكتبها أوالتي يقوم بإعداد صياغتها تتناسب مع إخراجه عكس ستانسلافسكي فهو مخرج يعتمد على نصوص مســـرحية يقـــوم بإخراجها ضمن هذه المسرحيات فعند تناول مشهد من مسرحية " الإنسان الطيب من ستشوان " وفق ستانسلافسكي ماذا نجد :

" شن تي : توقعن أيها التوارنيون،لست واثقة أبداً من أنني طيبة إنني أريد أن أكون طيبة،ولكن كيف يتأتى لي أن أدفع الإيجار ولهذا أعترف لكم بأنى أبيع نفســـي كـــي أستطيع أن أعيش وحتى مع هذا لا يتيسر لي أن أعيش ، لأن هناك الكثيرات اللواتي يضطررن إلى فعل هذا ، إني مستعدة لكل شـــيء ، لكن من ذا لا يقول نفس الشيء ؟ حقاً إنني أود ويسعدني أن استمسك بالأمر الإلهي وأجل الوالدين ، وأسلك الطريق المستقيم ، ولا شـــيء يســـعدني أكـــثر من ألاّ أطمع في بيت جاري. وما أسعدني أن أخلـــص لـــرجل أو لا يســـرني أبداً أن استغل الغير وأسلب الضعفاء

أموالهـــم ، ولكـــن كـــيف أستطيع هذا كله كيف ؟ إنني أعصي بعض الأمور الإلهية ، لكن هذا لا يكفي لكسب قوتي" [1]

هـــذه الصياغة مكتوبة في الأصل ضمن إطار ملحمي تنويري بعيدة عن المعايشة مبنية على التغريب حتى في حوار العاهرة (شن تي) التي تشرح في هذا المشهد للآلهة سبب اشتغالها في هذه المهنة فالحوار هنا مصوغ لكي يصل للجمهور ليفكر بـــه ويـــتخذ موقفاً من ذلك وحتى رسم شخصية (شن تي) مأخوذة على أنها واقع اجتماعـــي وليســـت كحالة نفسية فعند التطبيق على طريقة ستانسلافسكي فإنك بهذا تخـــل بفكر المسرحية والشخصيات وبهذا أنت تدمر المسرحية وتغير من مفهومها ومـــن وظـــيفة المسرح لدى مؤلف المسرحية، وهذا يؤكد عدم إمكان تطبيق منهج ستانسلافسكي للمسرحيات الملحمية .

---

[1] برتولد بريشت ، الإنسان الطيب ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، ص ١٥٥ .

الباب الثانى

الصياغة المعملية لدراميات الصورة المسرحية

الفصل الأول

فى صياغة دراميات الصورة الصوتية فى المسرح

حول البذور الشعبية للتعبير الدرامي :

عرف العرب العديد من الصيغ الصوتية تعبيراً عن مظهر من مظاهر النشاط الإنساني فــي الأفراح و الأحزان ، وتجلت هذه الصيغ التعبيرية التلقائية الصوتية فــى النواح و فى الندابة وبكائيات التأبين و بكائيات الوداع و فى نداءات الباعة و فــى صــيغ الأداء الصــوتى المرتــبطة بالدين فى الخطب الدينية أو صيغ الأداء الصوتى المرتبطة بالسياسة وفى بكائيات المتسولين ونداءات المحصلين الحكوميين و نداءات الحرس وتصايحهم .. .. الخ

واختلفــت تلك الصيغ الصوتية من غرض إلى غرض آخر و من ظاهرة إلى ظاهــرة أخــرى و مــن مجــتمع إلى مجتمع آخر . ففى مصر تجد صيغ التعبير الصــوتى عــن ظاهــرة الحــزن تختلف فى صعيد مصر عنها فى منطقة ساحلية كالإسكندرية أو بورسعيد أو دمياط أو إحدى بلدان الدلتا المصرية . كما تختلف عند الــبدو . و فــى مجتمع ريفى عنها فى مجتمع صناعى . و ذلك راجع إلى البيئة و الموروثــات و تداخــل الثقافات فى المناطق الساحلية و امتزاجها مع عزلة بعض المجتمعات فى بيئة أخرى كالواحات وسيناء .

وتتخذ صيغ الأداء الصوتى لأحد الكتب السماوية ألواناً مختلفة حيث يختلف الترتيل في نص دينى عند المسيحيين عنها عند اليهود . و هو أمر مختلف تماماً فى ترتيل القــرآن وقد تتوحد منابع الأداء الصوتى لها إذ تحكم بشروط. و حرى بالبحث أن يقف عند مصادر الصورة الصوتية لاكتشاف دراميات التعبير و جمالياته و استبيان مصادر تلك الصورة ، و من ثم تكون معملية الأداء الصوتى كشفا عن صيغ جديدة و استنباتاً لطرق إبداعية مبتكرة فى الأداء الصوتى و الحركى .

و لكــن استنبات الصور الصوتية الجديدة لا ينهض دون إلمام بالصيغ المعتادة و المألوفة التى توطدت بقواعد نظرية ، و لا ينهض بدون فهم لطبيعة الصوت من

حيث مصادره و أنواعه و من حيث الأداء سواء الناقل للمعنى أو الناقل للشعور مع فهم أحوال المعانى المراد نقلها مما يدخل فى درس الإلقاء .

- مفهوم الإلقاء :

هو فن توصيل المعانى و الأفكار بالتصور البشرى و هو فن التعبير الصوتى عمـــا يختلج فى النفس ، مستعيناً بفن الإشارة و الإيماءة ابتغاء الإفهام و التأثير ثم الإقناع .

وهـــو فـــن الـــنطق بـــالكلام على صورة توضح ألفاظه و معانيه بغية التأثير فى السامعين .

وهـــو أداة و وســـيلة عند الممثل الحق . و لكنه وسيلة و غاية فى وقت واحد عند الملقى (المؤدى) وعند الخطيب و من إليهما مثل المذيع و المحدث و الحاكى.

- مجال الإلقاء :

إذا كان الإلقاء عنصراً أساسياً فى فنون الخطابة و التمثيل و الأداء القصصى بالصوت و الأداء الشعرى والأداء الإذاعى والنقاش مما لا يمكن معه أن يكون فى الإلقـــاء بمعـــزل عـــن الصوت البشرى نفسه ، فإن هناك علاقة حميمة جدلية بين الصوت البشرى و فن الإلقاء و طرق تدريسه .

- حرفيات الإلقاء :

و يـــنطلق درس حرفـــيات الإلقاء من نفس المنطلقات التى ينطلق منها درس حرفـــية فـــن مـــن الفـــنون تأسيساً على فهم العلاقة الجدلية بين المادة و الطريقة والهـــدف. وفهـــم العلاقة العضوية بين المادة وطريقة تشكيلها فى تعبير صوتى أو مرئى . واكتشاف حالة التمازج بين المادة وطريقة تشكيلها الصوتى والمرئى . تلك الـــتى إن افـــتقدت فـــى تعبير من التعبيرات فإنها تدل على تعذر وجود طرف من أطـــراف التمازج مما أثر بشكل قصرى على الطرف الأخر فنتج عن ذلك القصور عـــدم امتزاج المادة بالطريقة مما ترتب عليه قصور الشكل الأدائى التعبيرى ومن ثم قصور التأثير .

كمــا تدرس حرفيات الإلقاء العمل الإبداعى نفسه : تركيب نص الإلقاء نفسه وتركيــب الأداء التعبــيرى الصوتى نفسه للكشف عن دور كل ركن من أركانه (المــادة و الطريقة أو الكيفية) وصولاً إلى سر التوازن أو سر اختلال التوازن فى التعبير نفسه مما يؤدى إلى نتائج غير سليمة وغير مؤثرة .

وكما أنه لا وجود لشكل دون مادة و لا وجود لشكل دون طريقة فإنه لا وجود لمادة دون شكل و لا وجود لطريقة دون خالق لذلك الشكل و لطريقة التشكيل .

ومــن المناســب فــى هذا المجال أن نؤكد على العلاقة الجدلية بين المادة (الــنص) والطريقة (الأداء) فإن دسامة المادة مع ضعف الطريقة لا تحقق الهدف المنشــود (التعبــير المؤثــر) كمــا أن حسن الطريقة لا يعوض فقر المادة . و غزارتها تصبح عديمة الجدوى إذا لم تصادف المادة الطريقة الجيدة .

و ربما أوجز ذلك المعنى " درايدن " و من قبله قال " بشر بن المعتمر " (من حق المعنى الجميل أن يختار اللفظ الجميل) .

وأضــيف إلــى قول " بشر بن المعتمر " أنه من حق اللفظ الجميل المعبر عن المعنى الجميل أن يختار له التجسيد الصوتى الجميل .

على ذلك فيمكن القول بأن حرفيات الإلقاء تتركز فى إيجاد الأصول و الطرق الــتى مــن شأنها جعل الصوت واللفظة بحالة مناسبة للاستجابة للتغيرات بصورة تــريح المــتكلم و المستمع فى نفس الوقت . ليس ذلك فحسب ولكن في القدرة أو التمكن من أسلوب و مهارة فنية يستطيع بهما الملقى أن يوصل أفكاره و مشاعره و أحاسيســه بالصــوت حســب الموقف أو المواقف المتغيرة ، يوصلها إلى الآخرين بشكل سليم من حيث النطق و الأداء الصوتى فى حالة نقل المعنى أو فى حالة نقل المشــاعر . و لابــد أن يكون ذلك بطريقة جميلة و ممتعة و مثيرة . بما لا يخرج عن إطار المادة نفسها .

الإلقاء و فن التعبير الصوتى :

إذا كــان الإلقــاء هــو فن التعبير بالصوت فى مرحلة و هو فن نقل المعانى بالصوت فى مرحلة أخرى و كان الفن هو منتهى التعبير عن طريق التصوير فإن

التصـــوير لا يكـــون دون تصـــور و التصـــور لا يكون دون خيال وإعمال ذهنى والتصـــوير لا يكون دون تركيب و التعبير لا يتحقق دون عاطفة و وجدان . فعلى ذلك يمكننا القول بأن عناصر الحرفية فى كل فن هى ثلاث مراحل و هى :

- مرحـــلة الخلـــق : و تحتاج إلى الخيال .
- مرحـــلة التـــركيب : و حتاج إلى العقل .
- مرحـــلة التعبيـــر : و تحتاج إلى العاطفة و الوجدان .

و يمر الأداء الصوتى فى كل مرحلة من هذه المراحل عبر تقنيات الأداء فإذا كانـــت علامـــات الترقـــيم فى العبارة المكتوبة من الشاولة أو الفاصلة و النقطة و الشـــرطة و أقـــواس التنصيص و التعجب .. .. الخ . ضرورة للدلالة على تقاسيم الجملة فى العبارة و نهايتها و بيان حالة الجملة و نوعها فإن الصياغة الصوتية فى الصـــورة الـــناقلة للمعـــنى والصياغة الصوتية فى الصورة الناقلة للشعور تتطلب تقنـــيات منها ما كان وقفاً ، و منها ما كان استهلالاً حسناً ، و منها ما كان تركيزاً أو توكيداً أو توضيحاً أو انسيابية أو استفهاماً .. .. أو استدراكاً ..

وحرفـــية الأداء الصـــوتي هي تملك ناصية الاستخدام الأمثل لكل عنصر من العناصـــر الســـابقة تلك التى تحقق شروط الأداء الصوتى . و لكن قبل الكلام عن شـــروط الأداء الصـــوتى يجـــدر بـــنا أن نقف عند مصادر الصوت .. كيف يتكلم الإنسان . نقف عند عيوب الكلام وأسبابها ومعالجتها .

الصوت [1]

الصوت : (تعريفه ، أنواعه ، أجهزته ، مصادره ، تشكيله و صوره)

تعريف الصوت :

و هـــو كـــل مادة تستقبلها الأسماع فى شكل بسيط أو فى شكل مركب سواء أعطى معنى ما أو لم يعط معنى، استثار شعور السامع أو لم يستثره .

---

(١) للاستزادة يمكن الرجوع إلى د. مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب(لبنان،مكتبة لبنان، ١٩٧٠م). فى تعريفه للصوت مادة صوت . ص ١٢٥ و فى علم الأصوات ص ٤٠٢ .

و من البداهة القول بأن انعدام وجود السمع لا ينفى وجود الصوت و إنما هو انــتفاء لمظهــره أو بالأحــرى انتفاء للطرف الأخر من المعادلة الصوتية . فعدم اهتزاز قمم الشجر لا ينفى وجود الرياح .

فالصوت إذا مادة مسموعة عن طريق عمليتين

أولهما : تشكيل فى زمن لمفردات ملفوظة .

وثانيهما: ترجمة فورية فى زمن للتشكيل الملفوظ ترجمة معنوية عقلية ذهنية أو اســتيحائية شعورية أو وجدانية. و كلا العمليتين مرتبطتين بزمن . فلا صوت دون تعاقــب زمــنى . ولا تلقى للصوت دون زمن متعاقب. وانتفاء طرف من أطراف العمليتيــن المعقدتيــن لا يعنى عدمية أى طرف منهما و إنما يعنى عدمية الاتصال علــى اعتــبار أن الصــوت مصدر للاتصال الحياتى و من ثم فإن فقدان المصدر الاتصـــالى يعــنى انعدام وصول الرسالة . و على ذلك فإن الصوت وسيلة و ليس هدفاً .

أنــواع الصــوت :

يقســم ســليم الحلو الصوت فى نوعين : (و تتكون الأصوات من نوعين – حيوانــية و غــير حيوانــية ، كما أن الأصوات غير الحيوانية تنقسم إلى نوعين : طبيعية و آلية)[1]

الأصوات غير الحيوانية

١- الأصوات الطبيعية :

وهــى" مــا يخرج من الطبيعة كصوت الرعد و الريح و هدير الأمواج و الأنهر و ما يشابهها " .[2]

و هى التى تستخدم فى المسرح و فنون السينما بوصفها مؤثرات صوتية .

(١-٤) سليم الحلو ، الموسيقى النظرية ، ط ثانية (بيروت ، لبنان ، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٧٢ م) ص ١٢

٢- الأصوات الآلية :

(هى التى تخرج من الأوتار و المزامير و الأبواق و الطبول و النقارات و ما شاكلها) [1]

و هـــى التى تستخدم فى الألحان و فى فنون الموسيقى و تصنع المؤثرات الموسيقية فى العروض المسرحية والسينمائية والتلفازية .

الأصوات الحيوانية

وهـــى نوعـــان " ناطقـــة ، و هى أصوات الإنسان ، و غير ناطقة و هى أصـــوات الحيوان .وصوت الإنسان نوعان – الأول : هو الصوت الذى لا تهجئة كلامـــية له كالضـــحك و الـــبكاء والصياح ، و الثانى : هو الذى ينتج عن الكلام المهجـــا[2] . و تلك هى التى تستخدم فى صنع التعبير الصوتى الناقل للمشاعر وفى صنع الصورة الصوتية الناقلة للمعنى .

– خصائص الصوت :

و للأصوات صفات تختص بها فهى " إما منفصلة أو متصلة " .

– الأصوات المنفصلة :

هى التى يتخلل أزمنة نقراتها زمن السكوت المحسوس كالنقر على الأوتار و الإيقاع بالقضبان .

– الأصوات المتصلة :

و هـــى التى تتعاقب بغير انفصال ، كالنفخ بالمزامير و الصفارات و العزف على الكمنجات و ما يشبه هذه الآلات .

– طبيعة الأصوات :

والأصـــوات سواء أكانت متصلة أم منفصلة تقسم أيضاً إلى قسمين : حادة و غلـــيظة، فالتى تصدر عن النايات أو الصفارات الواسعة التجويف و الثقوب تكون أغلظ من الأصوات التى تصدر عن ذوات الثقوب و التجويفات الضيقة [3] .

---

[3] المصدر السابق نفسه ، ص ١٤ .

فى عيوب الكــلام

و للكلام عيوب تتمثل فيما يأتى :-

- فقدان الإدراك (النقص العقلى)
- نقص الإدراك (ضعف ذاكرة اللغة ، و عدم القدرة على الإفصاح)
- عيوب خلقية فى الحنجرة
- عيوب خلقية فى الأذنين (الصمم و ضعف السمع)
- إصابات الحنجرة عند الكبار و الصغار
- عقدة الحبال الصوتية
- فقدان الإحساس - جزئياً -
- اختلال أعصاب الحركة
- اللثغة : و تأتى فى الحروف الآتية :-
  - حرف السين : إذ يتحول إلى (ثاء) .. (ثلام بدلاً من سلام)
  - حرف القاف : إذ يتحول إلى (طاء) .. (طال بدلاً من قال)
  - حرف اللام : قد يتحول إلى (ياء) .. (دوياب بدلاً من دولاب)
  - حرف اللام : و قد يتحول إلى (كاف) .. (عكة بدلاً من عله)
  - حرف الراء : قد يتحول إلى (ياء) .. (جية بدلاً من جرة)
  - حرف " " : قد يتحول إلى (غين) .. (غجال بدلاً من رجال)
  - حرف " " : قد يتحول إلى (ظاء) .. (مظلة بدلاً من مرة) [1]

فى أسباب عيوب الكلام

يمكن تلخيص أسباب عيوب الكلام فى محورين رئيسيين :

- أسباب آليــة : (عيوب فى الحنجرة – الفم و البلعوم – الأنف – أمراض عامة)
- أسباب نفسية : (الخجل – التردد – عدم القدرة على المواجهة : التصلب)

---

[1] للاستزادة راجع الجاحظ ، البيان و التبيين . تحقيق فوزى عطوة (بيروت ، مكتبة الطلاب و شركة الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٨ م)

الأسباب الآلية لعيوب الكلام :

أسـباب فى الحنجرة – أسباب فى الفم و البلعوم الفمى – أسباب فى الأنف و البلعوم الأنفى – أمراض عامة .

الأسباب فى الحنجرة :

العيوب الخلقية فى الحنجرة

ضعف الحنجرة :

نتـيجة نقص الكالسيوم فى الدم عند الأطفال من ٦ شهور حتى عشر سنوات حيـث يكون الطفل ضعيفاً و تكون جدران الحنجرة قريبة من بعضها البعض مما يترتب عليه تقلص الحنجرة على نفسها ما لم يعط الطفل الفيتامينات و الكالسيوم .

- وجود غشاء خلقى سميك بين الحبلين الصوتيين – كالذى بين أصابع الطيور – و هذا الغشاء يتسبب فى بحة الصوت إذا كان صاحبه صغيراً ، و إذا لم يؤثر على التنفس أو الكلام فلا خوف .

تعريف الصمت:

الصـمت نقيض الصوت و هو حالة اللا كلام اللا إرادى و الامتناع القصرى عن إصدار الصوت لغرض ما .

وللصـمت لغـته الخاصة و بلاغته الذاتية . فالصمت بين جملة و أخرى له فوائد هى:-

١) إعطاء فرصة للمتلقى للتمعن فى المعانى و الألفاظ .
٢) تهيئة المستمع لسماع الجملة المفيدة .
٣) فوائد خاصة بتنظيم الإيقاع المطلوب و تحقيقه فى الكلام .
٤) تهيئة المتكلم لأداء الجملة القادمة .

و الصـمت يكـون أحياناً أبلغ من الحديث و نرى ذلك بوضوح حينما يصلنا الحديث عن الحكيم الذى وقف على قبر " الإسكندر الأكبر " قائلاً :

(هو اليوم أبلغ منه بالأمس)

قيمة الصمت :

اللغـــة هـــى تعبـــير الشخصية عن مقصودها و هو يكون باللفظ و الإشارة و الصمت والسكون و الإيماء و الحركة .

إذن فالصـــمت هـــو أحـــد الوسائل التعبيرية فى اللغة و هو أحد الوسائل التى تعطى. الألفاظ وعمق مغانيها فى حالات :

- وقف الوصل .. فصل السبب عن النتيجة .
- وقف التعليق .. للتشويق .
- الوقف التام .. لانتهاء الغرض من الكلام .

الصـــامت : نـــاطق من الوجهة الدلالية و لذلك كان على الصامت مراعاة ملاءمة مـــناطق الصـــمت ومنطقيته بالنسبة لعنصر الأداء الإيقاعى . كما أن للصمت نفس دلالة الكلام إذا كانت ملائمة ومنطقية . و هناك شروط للصمت .

الصمت و أنواعه

يقول شوقى :-

– سكت فحام حولك كـــل ظـــن	و لو صرّحت لم تثر الظنونا
– و تعطلت لغة الكلام وخاطبت	عينىّ فى لغة الهـــوى عيناك
– تعالى الله كان السحر فيهـــم	أليسوا للحجـــارة منطقيـــنا

يقول الجاحظ :" و متى دل الشيء عن معنى فقد أخبر عنه و إن كان صامتا وأشار إليه ، و إن كان ساكناً [1]

أنـــواع الصمت :

- صمت سماع و تعلم .
- صمت مناسبة للتمهيد للكلام .
- صمت تبين و تثبيت .
- صمت تحرز من زلل الكلام (عدم مقدرة على تخير لفظ ملائم) .

---

[1] الجاحظ ، البيان و التبيين ، نفسه ، ص ٥٨

- صمت تحرز من زلل الرأى .
- صمت رأى دبرى (تعليقاً على رأى سابق) .
- صمت تحلّم (ترفق بصاحب رأى معارض) .
- صمت لعدم حاجة (داع أو رغبة) .
- صمت لعدم حجة .
- صمت مشاركة لتقدير المتكلم .
- صمت عدم تقدير للمتكلم .
- صمت استغناء .

و فى الصمت يقول الجاحظ " الصامت ناطق من جهة الدلالة "

ومن أهم أنواع الصمت :-

صمت السماع و التعلم : (ويعد أهم أنواع الصمت التى نصادفها فى حياتنا اليومية و خاصـــة ونحـــن فى مراحل الدراسة المختلفة وصولاً إلى ما بعد مرحلة الجامعة وخاصة فى أعمالنا ومجالات حياتنا المختلفة) .

صمت خوف السلامة (تقيّة) .

صمت تبيين و تثبيت وهو للتحقق قبل اتخاذ موقف والإعلان عنه .

صـــمت عـــدم المشـــاركة لمتكلم (و هذا النوع من الصمت عندما يتجاهل طرف مشاركة الطرف الأخر الحوار لعدم رغبة فى التحدث معه أو أى سبب أخر) .

صمت مشاركة لمتكلم (أى الإنصات إليه) .

وهـــذا النوع من الصمت يستخدم عندما ينصت المشارك فى الحوار إلى من يتحاور معه لاهتمامه به و انجذابه لحديثه أو تقديراً لمكانة المتحدث .

صـــمت تحرز من زلة الكلام (عدم القدرة على اختيار الألفاظ الملائمة للتعبير عن موقف معين) .

و هـــذا الـــنوع من الصمت يستخدمه الإنسان ، خاصة فى المواقف التى تجمع بين طرفين أحدهما على درجة عالية من الثقافة و الأخر دون مستوى

الأول ، فـنجد أن الطـرف الثانى يتجنب الحوار لعدم مقدرته على اختيار الألفاظ الملائمة ليعبر بها تجاه الموقف الذى هو بصدده .

صـمت تحرز من زلل الرأى : و هذا النوع دائما يستخدمه الإنسان عندما يتعرض لمواقـف حـرجة كالمناقشات السياسية فهو يتجنب الغوص فى أراء قد تكون غير صائبة أو توقع به فى مأزق أو سوء تصرف .

صمت رأى دبرى وهو بسبب اتخاذ الشخص لقرار قبل عرض الأمر عليه .

صمت الاستغناء (و هو من أنواع الصمت الذى يستخدمها المتحدث فى حالة عدم رغبته فى الحوار .. (لاستيفائه للموضوع الذى يتحدث عنه) .

الصمت لعدم حاجة :

و هـو نوع من أنواع الصمت الذى يتعرض له الإنسان .. لعدم حاجته إلى استرسـال المناقشـة أو الخـوض فيها لعدم حاجته لسماع المزيد من حوار المتحدث .

صمت لعدم حجة : عند افتقاد منطق يرد به على محادثة صاحب الحجة .

صـمت الاحترام و الإعجاب (وهو من نوع الصمت الذى يستخدمه الإنسان و هو بصدد التحدث مع شخصية عظيمة مرموقة أو شخصية زعيم مهيب أو التحدث مع شخص ذى شأن مهم .

ويستخدم هذا النوع من أنواع الصمت على خشبة المسرح عندما نريد إبراز أهمية شخص من الشخصيات الرئيسية على خشبة المسرح .

و قـد يكون الصمت هنا لعدم احتمال الموقف للكلام كأن يستخدم الفرد فى حواره إشـارة أو لفـته أو إيمـاءه ليعبر بها عما يريد أن يقوله و هذا من أنواع الصمت المهمـة الـتى تستخدم على خشبة المسرح فيمكن عن طريق الإشارة أو اللفتة أو الإيمـاءة أن يفهم الكثير من المعانى في هذه التعبيرات الصامتة ، التى تكون بليغة لحد كبير .

وقـد يكـون الصمت من دواعى تلافى ظهور عيب فى النطق أو مخارج الألفاظ وخاصة عند الإنسان الذى لديه بعض العيوب الخلقية فى طريقة التحدث كأن يكون

كلامــه غــير واضـــح أو مخارج الألفاظ و الحروف لديه غير واضحة لذا يفضل الصمت كتعبير عن هذا الموقف و يفضله على التحدث والوقوع في أخطاء قد تنتج عنها سخرية الآخرين منه .

وقد يكون الصمت من خشية التسرع : -

فعــندما يصـــمت الفرد فإنه بلا شك لا يتسرع فى الحكم أو إبداء الرأى فقد يكون الصمت للتأمل أو التمهل فى الأمور .

ضبط الصورة الصوتية فى النص:

أ- لضبط الصورة الصوتية يتم أولاً ضبط اللغة ثم تقطيعها ثم يأتي دور الشعور:

- سكتّ / فحام حولك كل ظن .

و لو صرّحت / لم تثر الظنونا

سكتّ / تحمل شعوراً باللوم و العتاب ، و الوقف معلق يقود إليه الشعور باللوم وهو لاستدراج أذن السامع .

- فحام حولك كلّ ظن / إظهار ما آل إليه حال السائل من سوء نتيجة سكوته و المــبالغة فـــى لفظة (كل) بإعطائها زمنا أطول فى الأداء . و الوقف كامل لاكتمال المعنى و لإبراز موسيقى الشعر بالوقف فى نهاية الشطرة .
- و لـــو صرّحت / تحمل شعوراً بالتمنى (بدل : صرحت) و الوقف معلق للتشويق أى جعل السامع يقول فى نفسه (ماذا لو صرح ؟) .
- لـــم تـــثر الظنونا / إظهار نعيم الحال المترتب على التصريح (فى مقابل ســـوء الحال المترتب على السكوت) و الوقف كامل لاكتمال المعنى ، و الانتهاء من الشعر .

- و تعطلت لغة الكلام و خاطبت عينىّ فى لغة الهـــــوى عيناك

و تعطلـــت لغـــة الكلام / جملة تقريرية يمكن أن يكون الشعور فيها محايداً و ذلـــك للتدليل من طريق الشعور باعتبار أن الفقرة التالية ستحمل عاطفة . و الوقف معلق للإيحاء بأن للمعنى بقية (استطراد) برغم أن المعنى اكتمل .

و خاطبــت عينىّ / الشعور يحمل عاطفة الحب ، مع إظهار المفارقة فى أن العين تخاطب. والوقف معلق للتشويق و لإثارة ذهن السامع (فلسان حال السامع : إن بان من ستخاطبه العين وكيف ؟) .

فـــى لغة الهوى عيناك / الشعور يحمل غزلاً خاصة فى لفظة " عيناك " ، و يغلف الشعور إحساس بالرقة و الشفافية . و الوقف كامل لاكتمال المعنى و لانتهاء بيت الشعر .

* تعالى الله / كان السحر فيهم

ألیسوا للحجارة منطـــــقينا

- تعالى الله / تحمل شعوراً بالقدسية تفرضه لفظة الجلالة ، و الوقف معلق لحسن الاستهلال واجتذاب آذان السامع .

كـــان الســحر فــيهم / تحمــل شعوراً بالرهبة و الغموض خاصة فى لفظة (الســحر) ، والوقوف معلق برغم الانتهاء و اكتمال المعنى للدلالة على أن هناك استطراداً .

أليسوا للحجارة / تحمل توكيداً و حجة على ما سبق قوله ، مع إظهار الدهشة و الإعجـــاب فى لفظة (منطقينا) ، و الوقف كامل لاكتمال المعنى و لانتهاء بيت الشعر .

ب- في تقنيات تلوين الصورة الصوتية وتوكيدها :

(١) لا شــك أن لأنـــواع الصمت أشكالاً و صوراً عديدة قد تفوق أنواع الكلام نفسها و هذا يوضح لنا ما لقيمة الصمت من أهمية بالغة .

(٢) فالصـــمت يعتبر أداء شعورياً مشاركاً فى لغة الحوار و خاصة عند ضبطه مع جمل الحوار .. لاختيار التوقيت و الموقف المانع للصمت بين العبارات.

في أحوال الصورة الصوتية للحوار المسرحي

يعـــبر الحوار عن الشخصية الإنسانية بدوافعها ، و حركتها ، و سكونها ، و بيئـــتها ، وأخـــص خصائصها ، بهدف توضيحها و كشفها لتعبر عن نفسها تعبيراً حراً فى إطار ظرفها الدرامى .

وللحـــوار مزاجية هى مزاجية الشخصية فى حالتها النفسية و البيئية . كما أن الحوار هو الذى يكشف العلاقات بين الشخصيات و يظهرها للجمهور كما يظهرها للشخصيات بعضها بعضا . بالإضافة إلى وظيفته فى إنماء الصراع و تطويره .

وأخـــيراً فـــإن الحوار هو جوهر ما تريده الشخصية من الموقف إذ يعبر عن حالاتها المزاجية المتقلبة ، و المختلفة من شخصية إلى شخصية أخرى .

وينقل الحوار عبر الصوت البشرى المعبر فى مباشرة و فى غير مباشرة مع حضور شعورى تام للمؤدى و للمتلقى فى آن واحد .

وتســـتلزم هـــذه الحالـــة نقل الحوار صوتياً بالأداء التجسيدى (النفسى) كما تســـتخدم الأداء الصوتى التشخيصى (الشكلى) و قد يستلزم نقل الحوار بالصوت مزجاً بين الادائين السابقين.

والتجســـيد الصـــوتى لـــلأداء التعبـــيرى ينهض على أكتاف عنصر التركيز والاسترخاء الصوتى والتصور .

فى أنواع الأداء الصوتى

أ- الأداء الموسيقى للشعر :

يـــتوخى إبراز موسيقية الألفاظ و موسيقية التراكيب اللفظية فى القصيدة و التركيز على مواطن الجمال فيها . و هذا لصالح فن الشعر .

ب-الأداء التعبيرى :

يـــنقل الأحاســـيس الخاصة بالمؤدى و النابعة من معايشته للمعانى و الأفكار التى يحويهـــا الحـــوار أو القصـــيدة أو بيت الشعر و هو المستخدم فى فنون المسرح و التمثيل دائماً

ج- الأداء الناقل للمعانى و الفكر :

هــو أداء صوتى واصف ينقل هذه الأفكار أو تلك المعانى عن طريق الصوت فى فن الإلقاء مع الاستعانة بالقليل اللازم من فن الإشارة و الإيماءة و الحركة دون أن يمزج هذا النقل بأحاسيس المؤدى (الخطبة – الحديث الإذاعى)
لكن الأحاسيس بالضرورة تتسرب بشكل تلقائى فى مناطق قليلة .
و قــد يــبعد عن التحريض و الإثارة أو المؤثرات الشعورية للمؤدى (مثل المذيع الذى يذيع نشرة الأخبار و قد يكون فيها ما يؤثر بالسلب على حياته هو) .

الأسس النظرية لدراميات الأداء الصوتـــى

ترتكــز درامــيات الأداء الصــوتى على ركائز ثلاثة ، لكل ركيزة منها عدة شروط أو عناصر:

- ركائز خاصة بالمادة (النص) .
- ركائز خاصة بالمؤدى .
- ركائز خاصة بالمتلقى .

أولاً : شروط المادة الدرامية (الحوار) :

و تتمثل فى شرطين أحدهما يتعلق بالمضمون و الآخر يتعلق بالشكل :

أ- صــحة المعــنى : و تتعلق بالمضمون (حيث تكشف الكلمة عن الفكر و القيم و الدافع والمزاج و التوجه السلوكى و الخلفية الثقافية للشخصية) .

ب- فصاحة الألفاظ و تتعلق بالشكل و الرموز المستخدمة ، و كذلك الأساليب المتــبعة فى الفنون القولية ، فمثلاً طبيعة أساليب الشعر العمودى تختلف عن أســاليب الشعر الحديث أو الحر ، حيث تخفت الموسيقى فى الشعر الحديث و من ثم يخفت الرنين الأدائى و يكاد " الإرنان " أن يختفى فيه :

" مجموعة الصوفية ":

كنــا نــراه بظهــر الســوق عطــاشـــــــى

فيـــروينـــا مـــن مــــــاء الكلمـــــــات
جـــوعـــــــى
فيطعمنـــا مـــن أثمــــار الحكمـــــــة
و ينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرس النورانـــي
كان يقول :
إذا غسلـت بالدمـــاء هـــامتــــي و أغصنـــي
فقـــد تـــوضــــأت و ضــــوء الأنبيـــــاء
كان يقول :
كـــأن مـــن يقتلنــي محــقق مشــــــيئتي
و منفــذ إرادة الـــرحمـــــــــــــــن
لأنـــه يصـــوغ مـــن تـــراب رجــل فــــان
أسطـــــورة و حكمـــــة و فكـــــــرة [1]

ثانياً : شروط الأداء :

أ- صحة آلة النطق عند المتكلم أو آلة الخيال عند المتصور .

ب- تهيؤ المؤدى أو المتكلم (حيث يتوافق لفظه للحوار مع حالة الشخصية)
.

ثالثاً : شروط التلقي (الاستقبال)

أ- صحة آلة السمع عند السامع .

ب- تهيؤ السامع .

و معـــنى ذلـــك أنـــنا أمــــام ستة شروط منها : شرطين متعلقين بالنص (شكله و مضـــمونه) و شـــرطين متعلقين بالأداء أحدهما خلقى و الآخر نفسى ، و شرطين متعلقين بالاستقبال أو التلقى أحدهما خلقى و الآخر نفسى .

و تستند هذه الشروط الستة إلى ثلاث ركائز .

---

[1] صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، (بيروت ، سلسلة اقرأ)

أولاً : شروط المادة (النص)

أ – صحة المعنى :

لكـــى تكـــون معـــانى الجمل أو الحوار صحيحة يجب أن تتوافر فيها شروط أهمهـــا: (الوضوح – السلاسة – التكثيف – و الخلو من الزوائد و حسن التقسيم و صحة المقابلات – من أجل دقة نقل مشاعر الشخصية الدرامية و تصوير الأحداث و تنمية الصراع والشخصية).

ب – فصاحة الألفاظ و الرموز :

و المقصـــود بها مطابقة الحال – البعد عن الحروف المهملة – عدم التكلف – الـــبعد عن التكرار – عدم الاستكراه – تلاؤم الحروف – سهولة اللفظ و عدم تعقيد الأســـلوب وضوح المعانى – جودة السبك و عدم تنافر الحروف و عدم الغرابة و عدم مخالفة القياس

وهناك شروط تتعلق بالألفاظ و الرموز المستخدمة فى الحوار أو فى الجملة بشكل عام و هذه الشروط هى :

البعد عن اللفظ الغريب أو المستوحش :

يقـــول " بسفيلد الإبن " فى كتابه : فن الكاتب المسرحى " الحوار يكتب بالأذن لـــلأذن " معـــنى ذلك أن ما يقال لابد أن يفهم حالة لفظه ، وزمن الصورة الشعرية يجب أن يقابل زمن استقبالها

أمثلة للألفاظ الغريبة : قـــول عزيز أباظة فى مسرحية غروب الأندلس (نتّى حبه) بدلاً من " بثنى " فهذا لفظ غريب مستوحش يوتر السمع و ينفّر الطبع .

و قول مصطفى كامل على لسان الرومية: فى مسرحيته الوحيدة عن الأندلس:

يرجوك ذو الروم دفعاً للحروب عسى تطيب أندلس يا عين إنسانى

و يـــا عيـــن إنســـانى بمعنى يا عينى التى أرى بها الدنيا ، ولكن يحتاج هذا التفســـير والفهم إلى زمن إضافى يشغلنى عن متابعة الحوار الذى يلى هذه الصورة الغريـــبة .العـــدول عـــن اللفـــظ المبتذل و القول المسترذل بحيث يرضى العام و الخاص. تناسب الألفاظ و مطابقتها للمعانى .

علة اللفظ:

بمعـــنى ألا يكون اللفظ قاصراً عن تحقيق المعنى بحيث يكون ذلك سبباً مانعاً عن فهم ذلك المعنى فى حوار الشخصية دون مبرر درامى و أسبابه :

أ) زيادة اللفظ عن المعنى :

بحيث تكون زيادة اللفظ فى الحوار مانعة عن فهم معانيه (يا عين إنساني).

ب) تقصير اللفظ عن تحقيق المعنى :

وهـــو عكس الحالة الأولى فاللفظ هنا قليل مخل يؤدى إلى عدم فهم المعني . و هذه علـــة فـــى اللفـــظ ما لم تكن هناك ضرورة درامية ، فمثلاً فى حوار * ياجو " مع عطـــيل يحـــاول أن يشككه فى زوجته فيقول : " راع زوجتك يا سيدى . آه من النســـاء ، و لـــو أن .. " ففـــى الجملة الأولى (خصص) و فى الثانية (عمم) و الثالثة (موضوع آخر) إذ يفترض أو يقترح أو يوعز دون أن يصرح .

والحتمية الدرامية لقصور اللفظ هنا هى رغبة " ياجو " فى التعتيم على الموضوع وتشويش فكر (عطيل) فاللفظ الناقص هنا مقصود لتحقيق أثر درامى .

ج) أن يكون المانع مواضعة :

والمواضعة هى ما تفهمه و تقصده الشخصية المتكلمة و لا يفهمه السامع .

مثال : " أنطونيو " : سمعت حبرا مليكتى كيف ابتكر

كلف أن يصنع سحراً فشعر

وقول : " كليوباترا " لا تسيروا على ولائم روما

ترفا فى الفسوق و استهتارا

فكلـــيوباترا تحقر كل ما هو رومانى و تحبذ كل ما هو مصرى و فى قولها مواضـــعة لكـــل من لا يفهم هذا الأمر الذى لم يأت فى المسرحية من قبل ليدلنا على موقفها هذا . و المواضعة : هى شئ أقرّته الشخصية المتكلمة و السامعة (على الخشبة) و لا يعرفه المتفرج .

أسباب النقص أو الزيادة فى اللفظ:

التكلف : و يؤدى إلى زيادة اللفظ عن المعنى .

عـــدم المعايشـــة : و قـــد يؤدى إلى زيادة اللفظ أو إلى نقص اللفظ و تقصيره عن تحقيق المعنى.

الشـــك فـــي قـــدرة الغير على فهم القول : و هذا يؤدى بالضرورة إلى زيادة اللفظ والاستطراد .

الانفعال الزائد : و يؤدىٰ لزيادة اللفظ طالما لم تتم عملية المراجعة العقلية .

الطبـــيعة الثرثارة فى الشخصية المسرحية : فتصبح ألفاظها زائدة عن المعنى ، و إن كان ذلك لا يشكل عيباً طالما له حتميته الدرامية .

الثقة فى قدرة الجميع على الفهم و اللماحية : و هنا يصبح اللفظ قاصراً عن تحقيق المعنى .

قلـــة الدافع إلى القول و قلة انفعال الشخصية المسرحية : فإذا كانت الشخصية تمر بحالة حزن عميق ، أو يأس من السامع فبالتأكيد تقل الألفاظ التى تتفوه بها.

- مثال : فى مسرحية مصرع كليوباترا (لأحمد شوقى) :

" البـــــــــدار البـــــــدار يا وصفائـــــى و وصيفاتـــــى
قيصر قيصر هو الآمر الناهى على القصر فليكن له ما أشارا "

نجـــد الشـــاعر هنا يزيد لفظ " البدار " و " قيصر " مرتين دون داع لذلك اللهم إلا الـــوزن الشـــعرى كمـــا يلاحظ أن الفقرة الأولى تنادى فيها كليوباترا وصفائها و وصـــيفاتها جملة لا تكتفى بذاتها ، و إنما تحتاج لجملة تكملها فالألفاظ قاصرة عن تحقـــيق المعنى و هى سبب مانع عن فهم المعنى فى حوار الشخصية إلا إذا كانت شخصـــية أنطونـــيو غير مسموعة فى القصر و أرادت كليوباترا أن تكون مطاعة بدءاً من أمرها هذا !! .

النبـــــــر :

هو الضغط على مقطع خاص من الكلمة لجعله بارزاً و أوضح فى السمع من غيره من مقاطع الكلمة .

و تخـــتلف اللغـــات عادة فى موضع النبر من الكلمة ، فالفرنسى مثلاً يضغط علـــى المقطع الأخير من الكلمة ونطقه لا يكون صحيحاً إلا إذا روعى فيه موضع

النبر و ليس لدينا دليل يهدينا إلى موضع النبر فى اللغة العربية كما كان ينطق بها فـى العصور الإسلامية الأولى إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء أما كيف ينطق بها فى مصر فلها أسس تخضع لها .

فالنـبر لا يكون على المقطع الأخير إلا فى حالة الوقف و حين يكون المقطع الأخير عبارة عن صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن

أو : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتين ساكنين .

- مـثال : ففـى الوقـف على كلمة نستعين فى قوله تعالى : (إياك نعبد و إياك نستعين)

نجد النبر على المقطع (عين)

و فى قوله تعالى (إلى ربك يومئذ المستقر) نجد النبر على المقطع (قر)

- شروط فصاحة الألفاظ:

أ- البعد عن اللفظ الغريب و المستوحش الذى يمجه السمع و ينفر منه الطبع .

ب-العدول عن اللفظ المبتذل و القول المسترذل بحيث ترضى الخاص و العام .

ج- تناسب الألفاظ و مطابقتها للمعانى .

(تطبيق على مصرع كليوباترا فى نداء كليوباترا " البدار البدار يا وصفائى).

- موانع الفهم:

- علة فى اللفظ – علة فى المعنى
- علة فى المتكلم – علة فى السامع

١- علة اللفظ:

أ- تقصير اللفظ عن تحقيق المعنى بحيث يكون ذلك سبباً مانعاً عن فهم ذلك المعنى فى حوار الشخصية .

ب- زيـادة اللفـظ على المعنى بحيث تكون زيادة اللفظ فى الحوار مانعة عن فهم معانيه .

ج- أن يكون المانع مواضعة تقصدها الشخصية المتكلمة و لا يفهمها السامع.

كقول كليوباترا لأنطونيو :

"كليوباترا ": قيصر ، ذى سلافة الفيوم

تنمى إلى عقائل الكروم

مخبوءة من عهد مصرائيم

قد عُمّرتْ كعُمُر النجوم

دنانُ مصر لادنان الروم[1]

و المقصود هو خمر الفيوم المعتقة . منذ عهد الفراعين .

و مثله قول أنطونيو " سمعت حبرا ملكتى كيف ابتكر

كلف أن يصنع سحراً فشعر [2]

(فإن لم تكن تدرك أن حبرا هو قارئ الطالع و عرّاف القصر لما فهمنا قوله)

و قولها :

(لا تسيروا على ولائم روما سرفاً فى الفسوق و استهتارا) [3]

و المواضـــعة فـــى قولهـــا مانعة للفهم عند من لا يدرك تحقيرها لكل ما هو رومانى مع تحبيذها لكل ما هو مصرى .

فـــإذا لم يعرف السامع طبيعة المواضعة لم يفهم معانيها فإما لتقصير اللفظ أو زيادتـــه عـــن تحقيق تمام المعنى و تمام وصوله واضحاً سلساً و فهماً من الأسباب الخاصـــة لأنك لست تجد ذلك عاماً فى كلام من حوار الشخصية ، و إنما تجده فى بعضه .

٢- أسباب النقص أو الزيادة فى اللفظ بما يعوق فهم المعنى و انسيابية التوصيل

الـــتكلف و عـــدم المعايشة و الشك فى قدرة الغير على فهم القول و الانفعال الـــزائد و كلها تؤدى إلى زيادة اللفظ عن حاجة المعنى المراد . إلى جانب الطبيعة الـــثرثارة فى الشخصية واللا ثقة فى قدرة الجميع على الفهم و اللماحية . قلة الدافع إلى القول و قلة الانفعال . ومثاله ما نجده فى مسرحية الزير سالم فى ذلك المشهد

---

[1] أحمد شوقى – مصرع كليوباترا ف٢ ص٥٠ م ، التجارية

[2] المصدر السابق ص ٤٧

[3] المصدر السابق ص ٤٠ف (١)

المـــتأثر بمشـــهد شبح هاملت الأب فى مسرحية شكسبير ، حيث يظهر شبح كليب الملك المقتول لأخيه الأخذ بثأره (الأمير سالم)

" ســـالم : أخى كليب / أنا أخوك كم أنت غريب : أتتألم فات أوان الألم . آه ، ليتك التـــتألم..) فـــاللالم فـــى " ليتك تتألم " زائدة ، يمكن الاستغناء عنها بل هى واجبة الحذف فإن لم يحذفها المخرج فى تدريبات المنضدة الأولى حذفها الممثل حذفاً آلياً لأنهـــا تعوق انسيابية الأداء و من ثم تشكل عائقاً أمام انسيابية الاستقبال فهى ثقيلة لفظاً و سمعاً إلى جانب أنها تناقض قوله (فات أوان الألم) .

(١) المواضعة : عامة و خاصة

أ- العامـــة : مفردات المعانى التى لا يفهم كلام كل نوعية من البشر إلا بها – العرف–.

ب- الخاصـــة : مواضـــعة الشخصية حيث تقصد بباطن كلامها غير ظاهرة (الرمز) أو (التورية) .

فهم أحوال المعنى :

إما أن يكون مستقلاً بنفسه .

أو يكون مقدمة لغيره (مستقلة بنفسها [١] مستدعية لنتيجتها [٢] مفتقرة لنتيجة) .

أو يكون نتيجة من غيره .

أولاً : المعنى المستقل بنفسه : و يكون واضحاً كما يكون خفياً .

أ – المعنى الواضح : يسبق إلى فهم المقصود من أول وهلة

" كليوباترا " أنطونيوس ملـــكى	أنطونيوس سيـــــــدى
ليس العبوس سُنّة	لوجهك الطلق الندى " [٣]

---

[١] المصدر نفسه ف (١) ص٣٧

[٢] المصدر نفسه ف (٢) ص٢١

[٣] المصدر السابق نفسه ف (١) ص ٣٧

ب – **المعنى الخفى :** و المعـــنى الخفى يحتاج فى إدراكه إلى زيادة تأمل و فصل معناه لينجلى و يتضح .

ومثاله قول (أنشو) :

" أنشو " : و ما الكتب قوتى و لا منزلى . فما أنا سوس و لا أنا فأر " [1]

و كذلك قول (زينون لحابى) :

" زينون " : صدقــت بنّى لى داء دخيل و ليس إلى الدواء لى اهتداء
علىّ تلوّت الأفعى ، فهل لى من الأفعى و نكزتها نجاء ؟

" حابـــى " : و تعطى حين تلقاها ابتساماً و أنطنيوس يُعطى ما يشاء [2]

" حابـــى " : اسمع الشعب ديون – كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافاً بحياتى قاتليه

" ديـــون ":حابـــى سمـــعت كمـــا سمعـــت وراعنى أن الرميّة تختفى بالرامى
هتفوا بمن شرب الطلا فى تاجهم وأصار عـــرشهم فراش غـــرام
ومشى على تاريخهم مستهزئـــاً ولو استطاع مشى على الأهـــرام

ثانياً : المعنى المقدمة لغيره :

و هو نوعان :– معنى كالمستقل بنفسه و هو مستدع لنتيجة .

– معـــنى مفـــتقر إلى نتيجة فيتعذر فهم المقدمة إلا بما يتبعها من نتيجة .

مثال النوع الأول :

" كليوباترا : قيصر قيصر هو الأمر الناهى على القصر ، فليكن له ما أشارا

فالمعنى كالمستقل بنفسه و لكنه يستدعى نتيجة وهى " فليكن له ما أشارا "

مثال النوع الثانى :

" كليوباترا " البدار البدار يا وصفائى و وصيفاتى البدار البدارا "

---

[1] المصدر السابق نفسه ف (١) ص ٢١

[2] المصدر السابق نفسه ف (١) ص ١٢

فهـذا البيت يعطينا معنى و هو متمثل فى نداء الملكة لوصيفاتها و خدمها . و النداء لا يشكل كل القضية فللنداء ما بعده فهو بذلك يكون مجرد معنى مقدمة لمعنى آخر يترتب عليه ، فالمعنى الأول يكتمل بالمعنى الثانى لذلك نجدها تستكمله – بعد حضور حاشيتها بالطبع .

" قيصر . قيصر هو الأمر الناهى على القصر فليكن له ما أشارا "

و هـو مـثال الـنوع الـثانى : فالمعنى الثانى فى البيت الثانى نتيجة للمعنى المقدمة الذى لم يعد أن يكون تمهيداً للمعنى الثانى .

و إن كـان اللفـظ زائداً هنا على المعنى لأن تكرار " قيصر " لا ضرورة له مطلقاً إلا إذا قصد به الدلالة على أن قيصر الذى لم ينظر إليه فى قصرها أبداً على أنـه قيصر ، قد أصبح الآن والآن فحسب قيصرا . و هنا يستوجب الأداء وقفاً تاماً بعـد لفظهـا منّونةً فى الأولى بالرفع و مسكّنةً فى الثانية على أن يفصل بين أداء (قيصـر) الأولى و (قيصر) الثانية فاصل من الوقف المعلق بحيث يكون زمنه زمـن لفظة (ما له) ينطقها الممثل فى سره فى صيغة سؤال على أن يأتى أداؤه (لقيصر) الثانية فى صيغة جواب على سؤاله المفترض قوله فى السر .

ثالثاً :– المعنى الذى هو نتيجة لغيره :

و هـو لا يدرك إلا بأوله و لا يتصور على حقيقته إلا بمقدمته . و مثاله قول قائد رومانى لزملائه :

" دعوا أنطونيو إنـى أرى السكـر به أزرى
لقد كان الفتى الفطن فصار الحدث الغـرّا " [1]

و أول المعنى مؤخر إلى عجز البيت إذ ينثر هكذا :

" إنى أرى السكر به أزرى " .

" لقد كان الفتى الفطن فصار الحدث الغرّا ، دعوا أنطونيو "

فكـان المعـنى المسـتهدف مـن وراء أمره لزملائه من قادة الرومان أتباع أنطونيو هو أن أنطونيو لم يعد أنطونيو لذلك (دعوا أنطونيو) .

---

[1] المصدر السابق نفسه ص ٤٢

فالمعنى الأول فى الصياغة نتيجة لغيره من المعانى . فالنتيجة لأن أنطونيو قد وصـــل إلـــى حالة من السكر و نتيجة لأنه أصبح فتى حدثاً غرّا ، بعد أن كان فتى فطناً .. دعوه .

٣- موانع الفهم لعلة فى المستمع : (مانع ذاتى - مانع طارئ : موضوعي)

أولاً :- المانع الذاتى أمام فهم المستمع نوعان :

- مانع من التصور و الفهم :

أ- عجـــز عن تصور المعنى و فهمه .. و هو ناتج عن بلادة و قلة فطنة أو من عدم رغبة.

ب- مانع من الحفظ .. كالنسيان الناتج عن غفلة أو تقصير أو إهمال أو ضجر ، محاولة حفظ الألفاظ دون ارتباطها بالمعنى . و علاج ذلك يكون بكثرة الـــدرس و إيقـــاظ الغفلة بإدامة النظر ، و قديماً قالوا (نيل العظيم بأمر عظيم) .

ثانياً : المانع الطارئ أمام الفهم:

- كالتشـــتيت عند تصور المعنى و هذا سبب قلما يخلو منه أحد لا سيّما من اختلطـــت أماله وأمانيه و اختلطت بلحظته تلك . و من هنا لزم التركيز و التنبيه .
- كالإقدام على التلقى مع إكراه أو بعد عن القبول أو عدم التهيؤ .
- إسقاط ألفاظ من أثناء الكلمة تمنع من استخراجها على الصحة و قد يكون هذا من السهو و يمكن علاجه لأنه قليل . و تارة من ضعف الهجاء و هو كثـــير أو من الإشكال أو من وصل الحروف المفصولة و فصل الحروف الموصولة .

نقل المشاعر عن طريق الصوت

شروط الكلام و شروط الصمت

أولاً :- شروط الكلام :

- أن يكون الكلام لداع يدعو إليه إما فى اجتلاب نفع أو دفع ضرر .
- أن يأتى به المتكلم فى موضعه و يتوخى به إصابة فرصته .
- أن يقتصر منه على قدر حاجته .
- أن يتخير طريقة اللفظ الذى يتكلم به .

لـــذا وجـــب علـــى الممثل أن يلم قبل النطق بكلمات حواره بداعى الكلام فإن توخـــى بـــه الدور واجتلاب نفع الشخصية وجب على المؤدى أن يتهيأ شعورياً و صوتياً لهذا ، و إن كان داعيها دفع الضرر وجب التهيؤ لذلك فى النبر الصوتى و المشاعر المحركة له .

كما يتعين على الممثل أن ينطق الكلمات فى موضعها من اللحظة الشعورية ، بمعنى انه يصبغ أداءه للكلام – فى حالة نطقه – بصبغة العاطفة التى شعر بها فى موقفـــه الدرامـــي ، تلك العاطفة التى تكون وليدة دافع هو من نتاج تفاعل ذاته مع المحيط بعد صدام مدفوع بتناقضات الذات مع المحيط فى لحظة محددة .

كمـــا أن إنطاق مشاعر لحظته بكلامها ، يكون محدداً بتحقيق هدفه من التعبير الشعورى الصوتى . بمعنى انه إذا أراد بلفظة " تفضل " مثلاً أن يرحب بمن يوجه إلـــيه الحديث فعليه أن ينطق شعوره بالترحيب بهذا الشخص الذى يحادثه . أما إذا أراد باللفظـــة نفســـها عكس ذلك القصد أو الهدف فتوجب عليه إنطاق شعوره بعدم الترحيـــب بحيث يُفهم الآخر بقصده عن طريق لون الصوت المعبر عن عاطفته أو قصده لحظة إخراج الصوت باللفظة المعينة (تفضل) .

و يتعيـــن على الممثل (ثالثاً) أن يقتصر من الأداء على قدر حاجته الحقيقية فـــى التعبـــير عن عاطفته أى الاقتصاد فى طريقة التعبير فلا يستغرق زمن لفظه للكلمـــة أطـــول من الحد المنطقى و لا مقدار ضغطه على حروف اللفظة نفسها أو بعضـــها قـــدراً يوصلها إلى حدود الافتعال فإذا كان الزمن اللازم – فى الواقع –

لأداء لفظـــة " تفضـــل " ليـــنقل مشاعر الشخصية المؤدية ، تلك المشاعر المرحبة بالشخصية المقابلة لها فى الموقف الدرامى هو ثانيتين – مثلاً – فلا يجب أن يزيد زمن لفظها فى الموقف المسرحى ، عن زمن لفظها – فى واقعنا المعيش–

كما أنه يجب عند ضرورة الضغط على حرف من حروف الكلمة حالة لفظها أن يـــراعى الممـــثل طبـــيعة الحروف نفسها المكونة للكلمة المنوط به لفظها و أن يـــراعى الشـــعور المراد نقله صوتياً من خلال لفظها و أن يراعى هيئة الشخصية المقابلـــة جســـمياً و مزاجياً.. إذ لا يعقل أن يندفع الممثل فى أدائه للفظة " تفضل " الـــتى تعـــنى عـــدم الترحيب بالشخص المقابل بحيث يكون اللفظ من الحدة و من الخشـــونة بمـــا لا ينطـــبق على بنيانه الجسمى بالمقارنة مع هيئة مستمعه الضخم جسمياً و عضلاته المنتفخة و حالته المزاجية المتهيجة.

إذن فدرجـــة النبر الصوتى لابد و أن تتناسب مع الموقف كما هو موصوف ، بهيئة الشخصية المقابلة داخله فى تحديد إيقاع أدائه الصوتى .

أداء المونولوج بين التعبيرية و الملحمية

إذا كان المونولوج مادة الأداء التعبيرى . و كان الأداء التعبيرى مرفوضاً من الاتجـــاه الملحمـــى على أساس أن التعبيرية ذاتية التوجهات فإن عرض مونولوج (أكـــون أو لا أكون) لهاملت بين النص الشكسبيرى و بين معالجة النص الأردنى (فـــرقة مســـرحية وجـــدت مســـرحاً فمسرحت هاملت) تختلف باختلاف الاتجاه الملحمى عن الاتجاه التعبيرى.

فـــالأداء فـــى مونولوج هاملت فى نص شكسبير أداء ممثل واحد و هو ممثل دور هاملت . لذلك فهو أداء الممثل لصوتين فى داخل شخصية هاملت التى يمثلها صوت عقله وصوت مشاعره بازاء الموقف النفسى الذى تكون فيه الشخصية حيث تعانى الحيرة و الشك أو تعانى الواجب و العاطفة . و الممثل إذ ينتقل بصوته عبر الحـــيرة و الشـــك فإنـــه ينتقل انتقالاً صوتياً مدفوعاً بالعاطفة فى حالة التعبير عن الحيرة و ينتقل انتقالاً صوتياً مدفوعاً بالمنطق فى حالة التعبير عن الشك .

لكــن مــادة الأداء التمثيلى للمونولوج نفسه حين يراد لها أن تتشكل فى إطار الأداء الملحمــى فإن ذلك يقتضى أكثر من المستويين الصوتيين الذى يعبر أحدهما عــن عاطفــة الحــيرة مدفوعاً بالعاطفة ، و الذى يعبر ثانيهما عن الشك مدفوعاً بالمــنطق حيــث يــترجم المستوى الأول فى حالة الأداء التعبيرى لهذا المونولوج تــرجمة معايشة ، و يترجم المستوى الثانى منه ترجمة تشخيصية . يقتضى الإطار الملحمــى لأداء هذا المونولوج ترجمة تشخيصية صوتية أى مستوى صوتى واحد ليســت فيه معايشة بل فيه إعادة تصوير. و حتى لا يكون الأداء مملاً و بعيداً عن طبــيعة الفــن يكون تنويع مصادر الأداء على نحو ما فعل مؤلف (فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت) أو مخرجها حيث أراد أن يكون أداء المونولوج أداء حــيادياً فقسّمه إلى مجموعة جمل على ألسنة عدد من الشخصيات ليقترب من الأداء الطبيعى النقدى بحيث تبدو كلها على شكل نتائج و استخلاصات منفصلة عن بعضــها ، و بعــيدة عــن روح الفــردية و عن أركانها التى أدت إليها مما جعل تحصــيلها نتاج ممارسة جماعية . و هو ما يعطيها قوة إقناع أكبر . و هذا قريب مــن الملحمــية الــتى تغلب الوعى على العاطفة ، حيث جماعية النتائج العامة و تجــريدية الأداء التمثــيلى الحــيادى . ذلــك الذى يتحقق قيد المدرسة الصوتية و المدرســة التشخيصية فى الأداء الأداء الخارجى للصفات الخارجية للدور والتعادل مع الصفة الاجتماعية

"مــروان : المــوت رقــاداً . قد تكون به أحلام مرعبة . و هذه هى عقدة المسألة فالخوف من تلك الأحلام قد يكون أكثر همّاً من ويلات الحياة البائسة .

حســن : إن الخوف هو الذى يقف العزم دونه .

نبيــل : هو الذى يسومنا شتى صنوف العذاب لنعيش .

بشيــر : إن الخوف مما بعد فترة الموت هو الذى يصبّرنا على المذلات .

مروان : فقد يكون هناك جزاء للصابرين (يضحك) .

حســن : فنجدنا نصبر على الكوارث من أجل النعم فى العالم الأخر .

مروان : ذلك العالم الذى لم يستكشفه باحث و لم تطأه قدم سائح .



الفصل الثاني

معملية الأداء المسرحى الصوتى

- بين التعبير النثرى و التعبير الشعرى -

الفصل الثاني

معملية الأداء المسرحى الصوتى

– بين التعبير النثـــرى و التعبير الشعـــرى –

تغلـــب الموســـيقى علـــى الحوار فى المسرحية الشعرية ، و تزداد رنيناً فى الحـــوار الـــذى كتـــب وفق النظم العمودى ، و يصخب الرنين الموسيقى فى أداء الحوار الشعرى مزدوج القافية

و تظهـــر إشكالية الأداء الصوتى المجسد للتعبير بصوت الشخصية المسرحية فـــى موقفهـــا الدرامى المقيد بدوافعها ، و بعلاقاتها بالغير ممن يشاركونها الموقف الدرامـــى نفســـه عند إعاقة موسيقى الشعر فى حوار ذلك المشهد الدرامى لمشاعر الشخصـــية ، حيـــث تقـــف الموســـيقى عقبة فى طريق انتقال صوت الممثل عبر مســـتويات الشـــعور الـــتى يجســـدها النص بالصورة الشعرية أو بأسلوب الكتابة الشعرية.

و للوقوف على هذه القضية نقف عند صياغات ثلاث لموقف واحد على سبيل المـــثال، ثـــم نطـــبق على مشهد أو أكثر من مسرحية شعرية بالشعر الحر (شعر التفعيلة) ثم مشهد أو أكثر من مسرحية شعرية بالشعر العمودى المزدوج القافية . وتكمن المعملية فى مثل هذه المحاولات الأدائية فى التغلب على إشكالية (الإرنان) الموســـيقى فـــى الأداء الصـــوتى للحوار الشعرى.حيث تقود موسيقى الشعر أداء الممثل.[1] [2] [3]

---

[1] راجـــع زكى طليمات ، فن الممثل العربى – دراسة و تأملات فى ماضيه و حاضره ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ١٩٧١ م) .

[2] راجع ل.كيارينى و أ.باربارو ، فن الممثل (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف د/ت) .

[3] راجـــع د.حمـــادة إبراهـــيم ، التقنية فى المسرح ، اللغات المسرحية غير الكلامية (القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٨٧ م) .

الصورة الصوتية للتعبير النثري : ونتمثل له بهذا المقطع الحواري لأحد الثوار :

" هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص"

كـيف يـؤدى ممـثل دور " الرئيس " هذا الحوار ؟ و ما هي الخطوات التى سـيتبعها لتجسـيد ذلك حالة معايشته للدور وفق نهج ستانيلافسكى : (حيث يكون عليه تجسيد صفات الدور الداخلية و الخارجية) .

ومـا هـي الخطوات التى سيتبعها حالة تشخيصه للدور المسرحى وفق منهج بريشـت الملحمى حيث يكون واعياً بصفات الدور مقتصداً إبراز صفاته الخارجية فحسـب مـن وجهـة نظر نقدية ، بإعادة تصوير تلك الصفات مركزاً على إبراز الـرائع فـى المشوه و المشوه فى الرائع . هى خطوات مغايرة لأدائه لهذا الدور وفق المدرسة النفسية .

مهمة الممثل فى تحرير الصورة الصوتية :

لا سبيل أمام الممثل إلا أن يفهم كل كلمة فى النص مرتبطة بغيرها ليصل إلى الصـورة المعنوية و يستخلص المغزى العام من النص . و لا سبيل إلى فهم النص بدون تحليل العناصر الفكرية للنص و تقييمها بتقسيمها إلى مستويات و إلى مقدمات و أسـباب و نتائج ، ذلك لأن لكل نص فكرة ظاهرية و مغزى باطنياً و لكل فكرة مقدمة و لكل مقدمة نتيجة أو مغزى و لكل نتيجة أسباب و لكل مغزى تأثير .

و علـى الممـثل أن يكتشف الفكرة و يقف على مقدمتها و يتمثل أسبابها ليلج مغـزاها فيكـيّف أداءه الصـوتى و الحـركى تكيـيفاً شعورياً مستنداً إلى صفات الشخصـية التى تعتنق تلك الفكرة أو تعايشها على المستويين الشعرى و العقلى و على المستوى الظاهرى لهذين المستويين .

و سواء حصر الممثل ذلك التكييف فى إطار صوته وفق (المدرسة الصوتية فـى التمثـيل) أم وقـف بـه عند إطار حركته الجسمية الظاهرية وفق المدرسة التشخيصية فى التمثيل ، أم وظفهما معاً توظيفاً غير متقن وفق (المدرسة التغريبية البريشـتية) فـلا مناص أمام الممثل فى جميع طرق التعبير التمثيلية عن أن يحلل الـنص وصولاً إلى فكرة الموقف الذى يؤديه بالتجسيد التام أو بالتجسيد التشخيصى

أو بالتجســيد الصــوتى ممسكاً بنتيجتها مستنداً إلى أسبابها أو أن يفكك النص كشفاً عن تناقضاته.

تحليل النص السابق :

الفكــرة فــى الــنص النثرى السابق هى (استمالة الحاكم لنفر من أتباعه) ومقدمة الفكرة (عرضها) يتم هنا بوساطة ثلاث نقلات معنوية :

- **الــنقلة المعــنوية الأولى فى النص :-** استخدمت الشخصية فيها صــيغة الأمــر " هيا اجلسوا " جملة أمر تامة . و هو أمر قابل للتنفيذ أو غير قابل له استناداً إلى الأسباب التى تكون الطاعة عند الامتثال بالجلوس أو العصــيان عند عدم الطاعة و يكون المغزى هو كره الرعية للراعى أو معارضتهم له .
- **الــنقلة المعنوية الثانية :-** " سأخبركم " و هى نقلة معنوية تمهيدية حيــث أنها (جملة مقدمة لغيرها) و لا يمكن الوقف عندها وقفاً تاماً لعدم تمام المعنى .
- **الــنقلة المعــنوية الثالثة :-** " لمــاذا يضرب رؤساء الجمهوريات بالرصاص " وهى جملة و إن كانت (نتيجة من غيرها) إلا أنها أيضاً تعد جملة تمهيدية لغيرها . وهى جملة استفهامية استنكارية .

الممثل بين المغزى و التعبير عنه :

المغزى وراء النقلات المعنوية الثلاث هو : (التحذير) بمعنى أن الممثل هنا يريد أن ينقل لنا عن طريق التصوير الأدائى التعبيرى " حالة تحذير " .

و لئن خص " أرسطو " (فن الإلقاء بالتمييز) " بين الأمر و الابتهال و الخبر و الــتحذير والاســتفهام والجواب و كل ما يدخل فى هذا الباب " [1] فإننى أرى فن التمثيل يتوسل بصيغ الأمر و الابتهال و الخبر و التحذير و الاستفهام و الجواب .. .. الخ عبر فنون الأداء الصوتى الحركى .

---

[1] أرسطو ، كتاب الشعر ، ت : د . إبراهيم حمادة (القاهرة أنجلو المصرية) ص ١٨

وعلـــى ذلــك فتكون مهمة الممثل – هنا – التعبير عن " حالة التحذير " التي تؤديها تلك الشخصية مسرحياً (بالصورة الصوتية و المرئية) .

والتعبير عن " حالة " يتطلب فهم جوانب هذه الحالة . أبعاد صاحب تلك الحالة الجســمية والاجتماعــية و النفسية و من ثم يتشكل إيقاع الأداء فى ذلك التعبير . و صـــاحب الحالــة (رئــيس الجمهورية) و حالته النفسية مضطربة حيث تعرض لمحاولة اغتيال . إذا فهمّة الممثل هى إظهار حالة الاضطراب فى نقله للفكرة نقله لخلاصة تجربته الخاصة تلك وفق الذاكرة الانفعالية (خزينة الصور والملاحظات) أو وفق الحركات الطبيعية .

ولكن إشكالية جديدة تظهر أمام الممثل حيث يتحير أمام صور الاضطراب أى نوع من الاضطراب النفسى . إلى أية درجة من درجات الاضطراب ؟ و لكن فهم الممثل لطبيعة " الغير" الذى توجّب عليه التعبير عن حالة اضطراب الشخصية التى يمــثلها (الرئيس الذى تعرّض للاغتيال) أمامه بهدف التأثير عليه وجدانياً يحلّ له هــذه الإشكالية . فمجموعة المستمعين إلى شخصية الرئيس فى داخل المشهد نفسه مجموعــة قليلة مقربة له أو قريبة منه – حقيقة أو ظناً – قناعة أو خوفاً – و تلك مســألة يحددهــا خيال الممثل نفسه و على ضوء ذلك الخيال يكون قرب مجموعة الكــورس المقرب من الرئيس و تحدد طبيعة هذا القرب . و على ضوء تحديد هذا القــرب يتحدد نبره الصوتى و إيقاعات ذلك التعبير الصوتى . و ذلك محكوم بحالة التهــيؤ لــدى ممثل الدور و حالة التهيؤ لدى الكورس عند الأداء المعايش أو حالة الانــتقاد الــيقظ عــنده حيــث يكون أداؤه إعادة تصوير منتقدة لحالته تلك – وفق التغريب الملحمى – .

و لكــن كــيف استخلصت أن (الآخرين) فى المشهد نفسه مجموعة قليلة ؟ بقول (الرئيس) : " هيا اجلسوا " فلو كان الرئيس فى هذا المشهد أمام حشد ضخم مــن شــعبه حيث يخطب فيهم فهو يحتاج إلى أسلوب استهلالى إنشائى فيه إثارة و تنبيه و تمهيد أسلوب خطيب . و لكن الشخصية هنا تبدأ بالفعل حيث الجملة الطلبية

فـــى صـــيغة الأمر . و الطلب المباشر فى صيغة الأمر فى مستهل العبارة لصيقة بقرب الطالب من المطلوب أو من المطالب بالتنفيذ .

وحيـــث يتحدد الطرف الأول صاحب الرسالة الطلبية هنا و هو (الرئيس) و يـــتحدد الطـــرف الثانى المستقبل لتلك الرسالة و يتحدد موضوع الرسالة نفسها أو محـــتواها و يفهم مغزاها بوساطة التحليل الذى أجراه الممثل نفسه للنص فما يتبقى سوى صياغة الممثل للتعبير أو تحريره له نظرياً ثم صياغته بعد ذلك تجسيداً أدائياً أو تشخيصاً أدائياً صوتياً أو تشخيصاً أدائياً صوتياً ناقداً ، وفق المنهج الذى يتناسب و الـــرؤية الإخراجية بما يترجم النص أو يفسره أو يعيد تشكيله . فإذا (التحذير) رســـالة الرئيس الناجى من محاولة الاغتيال للجماعة المقربة إليه هو المغزى الذى تـــريد الشخصـــية (الرئيســـية) أن تستخلصه جماعته المقربة تحقيقاً لتكاتفهم معه والـــتفافهم حولـــه و دعمهم له و هبّتهم ضد الثائرين عليه، فإن (التحذير) يكتسب مغـــزى أشمل حيث يكوّن رسالة المؤلف نفسه إلى الحاكم الديكتاتور الذى هو رمز لزمـــرة من المنتفعين الكبار . ومن هذا التباين فى صورة التحذير الذى هو رسالة الشخصـــية المسرحية لغيرها فى ذلك المشهد و فى صورة التحذير الذى هو رسالة المؤلـــف نفســـه للجمهـــور و للحكـــام ، يـــتخذ الأداء التمثيلى منهجه المعايش أو المشـــخّص أو المصوّت فى حالة التوجّه للصورة الأولى للتحذير. أو يتخذ منهجه التمثـــيلى التغريبى بإعادة تصوير حالة التحذير لتصبح رسالة أعم وأشمل . رسالة موجهـــة إلى الجمهور إلى وعيه و ليس إلى مشاعره . و الفرق كبير و الجهد أكبر ، حـــتى مع مشاركة الجمهور فى كلا الاداءين . غير أن مشاركة الجمهور للممثل فى الصورة الأولى هى مشاركة وجدانية نائمة تبعاً لمنهج المعايشة الذى ينحو نحو الاندمـــاج و الإيهـــام مســـتهدفاً التطهـــير عبر المحاكاة على حين تكون المشاركة الجماهـــيرية فى حالة الممثل فى الصورة الثانية لتحقيق المغزى الأعم و هو تحذير الحاكم الديكتاتورى أو الحاكم المقدم على النظام الاستبدادى الفردى وتحذير شعبه و حضـّـه ضده ، تكون مشاركة موضوعية واعية عبر "الحكى" . و يكون الحضور

فـــى الحالـــة الأولـــى حضوراً وجدانياً على حين يكون الحضور فى الحالة الثانية للصورة حضوراً عقلياً للمؤدى و للمتلقى .

فالحكى يجعل الحضور حضوراً حيادياً فلا هو مع الرسالة التى يجتهد التعبير التمثيلى فى التأثير بها حقناً لمشاعر المتلقى و لا هو ضدها . و لكنه حضور يلتزم الحـــياد الإيجـــابى حـــتى تنتهى الرسالة . و عند انتهائها يكون على المتلقى لتلك الرســـالة اتخاذ موقف إيجابى محدد وفعال : هل هو مع الرسالة التى اجتهد التعبير التمثـــيلى فى إعادة عرضها أمامه عرضاً مستوف لكافة جوانب القضية المعروضة اجتهاداً غير ضاغط على الحواس بعوامل التأثير الفنى و ما لها من سحر إيهامى و تخـــيلى و مؤثـــرات . و من هنا نقول بأن المشاركة حضورية حيادية أو موقوفة الـــتأثر . أى لا تـــتأثر شعورياً و لا جزئياً و لكن التأثر يكون عمومياً و لذا لا يتم ســـوى عند انتهاء الصورة المعاد عرضها فى غير إلحاح تنميقى يتسول التأثير و طلب كسب التأييد .

الممثل و كيفية التعامل مع الكلمات :

التمثيل : ممثل و كلمة و حركة و إشارة و لمسة و إيماءة و موقف و علاقات و أحاســـيس وهدف . فأحاسيس الممثل تسيطر على الكلمة و الحركة و الإشارة و اللمســـة و الإيمـــاءة لتحقـــيق موقف أو هدف محدد و مرسوم بالعلاقات . فما هى مهمـــة الممثل للتصوير أو التعبير عن الموقف المسرحى وهل هي أحاسيس الممثل أم أحاسيس الشخصية ؟

أن يتوصل إلى حقيقة الكلمة و وظيفتها و طبيعتها و استقبالها .

حقيقة الكلمـــة : تتضمن حقيقة خاصة بها .

وظـــيفة الكلمـــة : عند الإشارة إلى الأشياء : تكون وظيفتها التعبير عن أحاسيس الشخصـــية تجاه الأشياء ، تجاه الغير ، تعبيره عن نفسه من خلال الممثل .

طبيعة الكلمـــة : هى فى ذاتها شئ – كائن حى – .

اســـتقبال الكلمـــة : يكون حضورياً فى المسرح حيث يستقبلها الممثل من زميله علـــى خشـــبة المســـرح و كذلـــك الجمهور استقبالاً فورياً بطريق المشاركة الوجدانية أو المشاركة العقلية.

طرق استقبال الكلمة :

و تســـتقبل الكلمـــة فـــى إطار علاقاتها بشركائها فى الصياغة على وجه من الوجوه الآتية وربما على كل هذه الوجوه :

1) تستقبل بصفتها شيئاً يستحق الانتباه و حب الاستطلاع .
2) تستقبل بصفتها شيئاً جميلاً يستحق الحب .
3) تستقبل بصفتها كائناً حياً تستحق النظر إليها و تفحّصها و التأمل فيها و الإعجـــاب بهـــا وفهـــم قدرهـــا فى موضعها من الصيغة المعنوية و التعبيرية.

استقبال الممثل للكلمة :

فـــى التعبـــير النـــثرى السابق : " هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص "

يـــتوقف الأداء علـــى اســـتقبال الممثل للكلمة فى التعبير – النثرى – تحديده لطـــريقة التـــناول و صورة الإرسال تلك التى يتوقف عليها مدى التأثير الممتع و المقنع معاً .

- هل فى الكلمة ما يستحق الانتباه و حب الاستطلاع ؟

" هـــيا اجلســـوا " تتكون هذه الجملة من لفظتين كل منهما كافية للدلالة على الأمـــر دون الحاجة إلى الأخرى :" هيا " منفردة دالة على الأمر و لكن ما هو نوع الأمر ما موضوعه؟ فـــ " هيا " أمر بالتنفيذ أو الانطلاق ، تنفيذ ماذا ؟ أو الانطلاق نحـــو أى اتجـــاه ؟ لا وضوح . ولفظة " اجلسوا " التى هى جملة كاملة من فعل و فاعل دالة دون حاجة إلى " هيا " على الأمر من حيث صيغته و من حيث معناه أو طبيعته . و على ذلك تكون لفظة "هيا " زائدة عن حاجة الشخصية لتعبر عما تريد . و حذفهـــا فيه تحقيق لعنصر التكثيف الذى يعد العمود الفقرى فى المسرح و فى

الشـــعر كذلك . كما أن لفظة " هيا " لا تستحق الانتباه ولا تستحق لفظة " اجلسوا " الانتـــباه أيضاً . فماذا فى قول شخص لمجموعة من الأشخاص " اجلسوا " ؟ وليس بالعبارة كلها ما يستحق الانتباه . و ليس فى العبارة ما يستحق الحب . فماذا يتبقى لها حتى يتمكن الممثل من التعامل معها ؟

مصادر الصورة التعبيرية الصوتية

فى ثلاث تعبيرات درامية لموقف واحد

فى نقد التعبير الأول :

" هـــيا اجلســوا ســأخبركم لمـــاذا يضـــرب رؤســاء الجمهوريات الشعبية بالرصاص؟"

هـــذا التعبـــير نثرى عادى . و من المعروف أن التعبير النثرى العادى يلائم المواقـــف المرتبطة بالوقائع الحياتية و تفاصيلها المحددة ، كما يرتبط بالشخصيات العادية التى نشاهدها و نتعامل معها فى حياتنا اليومية .

و واضـــح مـــن هذا التعبير أنه لحاكم أو قائد أو رئيس جمهورية يدعو شعبه للاســتماع إلـــى قضية مهمة يريد أن يطرحها عليهم . أى أنه يريد أن يطلع شعبه علـــى حقائق كانوا يجهلونها قبل طرحها عليهم ، و أن هناك قصدية من هذا الحاكم يـــريد أن يصل إليها ، ذلك أنه قلّما يدعو الحاكم رعيته لإخبارهم عن أشياء تخص الحاكم (إذ أن الموضوع هو حول أسباب اغتيال الحاكم) .

ووفقـــاً لهذا التحليل المبنى على فهمنا فى حدود العبارة الواردة ، فإننا لا نرى أيـــة ضـــرورة للصـــياغة النثرية التى لا تحقق أغراض الملاءمة و ذلك للأسباب الآتية:

١- عدم ملاءمة الصياغة النثرية لطبيعة الموقف الدرامى ، فالموقف هنا ليس موقفـــاً عاديـــاً يستدعى صياغة نثرية عادية ، و لكنه موقف ذروة يتعلق بحقائق و قضايا عمومية ، ليست تفصيلية عادية .

٢- عـــدم الملاءمة للشخصية الدرامية ، فالملوك و الحكام يحتاجون إلى لغة راقـــية خاصة بهم و ليس إلى لغة عادية كتلك التى يتكلم بها رعيتهم . و

لا نقصـــد بذلـــك أن الملـــوك و الحكام أكثر ثقافة و رقياً حتى و لو على المستوى اللغوى من رعيتهم و لكننا نقصد أنهم يحتاجون دائماً لهذه اللغة الراقـــية الخاصة لمخاطبة الرعية حتى يوجدوا نوعاً من المسافية بينهم و بيـــن شعبهم ، و لعل ذلك هو السبب الذى يجعل كل رؤساء الجمهوريات و الملـــوك فـــى مجتمعنا المعاصر يلجئون إلى المتخصصين فى اللغة و الأدباء ليصوغوا لهم خطبهم قبل إلقائها على الشعب .

٣- تخلـــو اللغـــة هـــنا من الجلال و السمو و الحس التراجيدى المطلوب فى مثل هذا الموقف .

٤- لا تمكّـــن هـــذه الصـــياغة الحاكم من الدخول على شعبه بمدخل عاطفى يحتاج إليه لاستمالتهم التى يحتاجها فى تلك اللحظة بالذات .

و خلاصـــة القول إننا نرى عدم ملاءمة الصياغة - النثرية - بشكل عام لهذا الموقـــف ولتلك الشخصية ، فضلاً عن قصور الصياغة التى بين أيدينا عن تحقيق الأثر الدرامى المطلوب .

فى نقد التعبير الثانى :

" والآن يا فتيـــان
تعالوا اقعـــدوا
فإننى مخبركم عن سر أن الرؤساء
يقتلون دائمـــاً بالـــرصـــــاص "

الصـــياغة هـــنا بالشعر المرسل ، و الصياغة الشعرية - بشكل عام - تصلح للتعبـــير عـــن المواقـــف الإنســـانية العامة ، التى يغلب عليها صوت المشاعر و العواطـــف الإنسانية كما أنها أكثر ملاءمة للشخصيات التى تتمتع بمركز عال فى المجتمع كالملوك و الرؤساء .

من هنا نلحظ أن الصياغة الشعرية فى هذا الموقف أكثر ملاءمة من الصياغة النثرية. حيث الحاكم يلقى الكلام هنا ، وللأغراض السابق التعرض لها عند مناقشة التعبير الأول . وبالرغم من ملاءمة الصياغة الشعرية بشكل عام إلا أن هذا التعبير

الــذى أمامــنا بالشــعر المرســل به بعض العيوب التى تجعله قاصراً عن تحقيق أغراض الملاءمة سواء للشخصية أو للموقف الدرامى .

أهم نواحى القصور في التعبير :

١- اللغــة هنا فيها إطالة زائدة عن الحد ، و التعبير فيه روابط لا لزوم لها ، و تــبدو الشخصــية بها تثرثر بلا داع . و هو ما لا يتلاءم مع شخصية الحاكم (كما ينبغى أن يكون و ليس كما هو قائم بالفعل) فما الداعى مثلاً لكلمة " تعالوا " .

٢- تفــتقد اللغــة هنا لعنصر التكثيف .. و التكثيف فى اللغة شرط عام مهماً كانت الصياغة بل هو شرط مهم لكافة الفنون جميعاً .

٣- تفــتقد الصياغة وجود الرنين الموسيقى الذى يجذب الآذان ، و لا شك أن الحــاكم يحــتاجه هنا للتأثير فى رعيته و جذب أسماعهم لما سيقوله من آراء ، و لما سيطرحه من قضايا .

فى نقد التعبير الثالث :

" تعالوا بحق الله نفترش الثرى

لأخبركم كيف الملوك تموت "

الصــياغة هنا بالشعر العمودى .. و ضرورتها ملاءمة الشخصية و ملاءمة الموقــف الدرامــى . فهــى شخصية ملك يدعو رعيته لإخبارهم عن كيفية موت الملوك .

و بالــرغم مــن أن لــنا بعــض التحفظات على الصياغة المسرحية بالشعر العمودى – و هو ما سنعرض له فيما بعد – إلا أننا نرى أن هذا التعبير هو أفضل التعبيرات الثلاثة المعروضة أمامنا و ذلك للأسباب الآتية :

١- تحــتوى الصياغة على مدخل عاطفى يستميل به الملك شعبه ، و يتحقق هــذا المدخل من خلال دعوته لهم بافتراش الثرى . فقلما يفترش الملوك الثرى مع رعيتهم و يتواضعون إلى هذا الحد ، كما أن التعبير (بحق الله

) تعبــير فيه من الاستمالة الكثير . وهكذا .. تحقق الصياغة اللغوية هنا الأغراض الدرامية المنوط بها التعبير عنها .

٢- اللغــة الــتى يتكلم بها الملك هنا لغة خاصة راقية تلائم الشخصية و تعبر عنها .

٣- تحــتوى اللغة على الرنين الموسيقى الكافى لجذب الأسماع ، كما أن فيها حسن استهلال يجذب الانتباه (تعالوا بحق الله) .

٤- لا تفــتقد الصياغة هنا عنصر التكثيف فلا إطالة و لا زيادة ، و لا دوران للشخصــية حول نفسها (وهى من متطلبات تطويع اللغة الشعرية للتعبير المسرحى) .

٥- لا تخلــو الصياغة من الجلال و السمو و الحس التراجيدى المطلوب فى حديث ملك إلى رعيته .

تعقيب عام :

ينــبغى أن نشــير إلى أن تفضيلنا للتعبير الثالث و هو بالشعر العمودى على التعبيريــن الآخريــن لا يعــنى أننا نفضل أن تكون الصياغة الشعرية فى المسرح الشعرى بالشعر العمودى، بل يمكن أن نقول إننا نرى عكس ذلك، فمسرحنا العربى المكــتوب بالشعر العمودى كان فى أغلب الأحوال أقل مناسبة للضرورة المسرحية مــن المسرح النثرى أو المسرح الذى استخدم أسلوب الشعر المرسل . و ذلك لأن أغلــب كتابنا فى هذا المجال كان الشعر يستهويهم و تسيطر عليهم ضرورة الغناء أكثر من الضرورة الدرامية ، و كانوا ينجرفون وراء الصور الشعرية و المحسنات البديعــية و يلــتزمون بالوزن الواحد مع اختلاف النقلات الشعورية للشخصية عبر دوافعهــا المتبايــنة ويلــتزمون - غالباً - قافية واحدة دون تنويع ، و يجعلون الشخصــية الواحدة تستأثر بالكلام دون غيرها مما يغلّب أسلوب المناجاة الذى هو أقــرب إلــى الاتجاه التعبيرى إلى جانب طبيعته الغنائية التى يحملها صوت واحد يندفع خلفه الشاعر أو هو يحاول .

كمـــا أن هـــناك مشكلة أخرى فى الشعر المسرحى العمودى و هى أن الممثل ينســـاق فـــى الغالب وراء موسيقى الشعر حتى انه يؤدى أداء موقعاً تقوده موسيقى الشعر و ليست المشاعر مما يوقعه فى (الإرنان) و ذلك إذا وافق تقطيعه الأدائي تقطـــيع البحر الشعرى نفسه الذى تشكّل منه حوار الشخصية الشعري . مما يحيل اللغـــة إلـــى هـــدف بدلاً من كونها وسيلة والموسيقى إلى هدف بدلاً من كونها أداة إمتاع وتوكيد و تعميق و تظليل و تأثير.

الفصل الثالث

الأسس النظرية للصياغة المعملية لدراميات الصورة الصوتية في المسرح

الممثل والتكوين المعرفي للدور المسرحي

تمهيد :

مـــن القضايا التي أثارها كتّاب المسرح ورجاله حول نظريات الممثل تلك التي أثارها يونسكو حيث يهاجم " نظرية الانفصام " عند برتولت بريشت الذي يريد ألاّ يغيـــب عـــن المـــتفرج قط أنه ليس أمام قطعة من الواقع بل أمام أداء مسرحي ويريده ألاّ يندمج بعاطفته في أحداث الرواية بل يظل بينه وبين الممثلين على خشبة المسرح تباعد أصولي. أما يونسكو فإن الجوهري عنده هو أن يندمج المتفرج بقوة الفـــن في العمل الخيالي الذي تدور أحداثه أمامه برغم أنه إذا استفتى عقله لقال له أنـــه لا معقـــول . ويقرر يونسكو أن كبح جماح الممثل عن التمثيل الحماسي حتى تضحي الخرافة حقيقة إنما هو وأد للحياة في المسرحية ومن ثم كان اندماج الممثل فـــي دوره وحمل المتفرج على الامتزاج بالحدث الخيالي الذي يدور على المسرح إلى حد الإيهام بأنه الحياة ذاتها على غاية من الأهمية عند يونسكو [١]

وإذا كـــان يونسكو في رفضه لنظرية التغريب البريشتية في فن الممثل ، فهـــو نفســـه لا يرفضـــها من حيث التطبيق في الكتابة المسرحية ، حيث يتجه في كتابته المسرحية العبثية لممثلين أشبه بالدمى . يقول د. نعيم عطية : (وهذا الاتجاه إلـــى الكتابة لممثلين أشبه بالدمى شيء في مسرح يونسكو ولهذا نراه أيضاً يستعمل الأقـــنعة فـــي مسرحية " جالو أو الخنوع " ويستخدم الجنائزيات بشكل هزلي في " أمـــيديه " أو " كـــيف يكون الخلاص " ويعمد بصفة عامة إلى التهويل ، دافعاً بكل شـــيء إلى حالة من الهوس يكمن فيها أصل المأساة . كل هذا يوضح بجلاء مدى اهـــتمام يونسكو " بالأساليب التهريجية " التي كنا نجدها في مسرح العرائس نجدها فـــي الســـيرك أيضاً ، وذلك بغية العودة إلى اللامعقول . ويضيف يونسكو إلى تلك الأساليب التهريجية إيقاعات البالية " [٢]

ويعلق د. نعيم عطية على هذا التوجه في الكتابة العبثية ليونسكو بقوله :

---

[١] د. نعـــيم عطية ، " الخطوط العريضة في مسرح يونسكو " (مسرح العبث) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ ص ص ٥٠٠ - ٥٠١ .

[٢] نفسه ، ص ٥٠٢ .

" وينتهي الأمر بفن يونسكو إلى شكل ليس بالمسرحية ولا الباليه ولا باستعراضات المهرجيـــن والعـــرائس بـــل إلى خليط من هذه الأنماط جميعاً يتلاشى فيه العامل التعقلـــي كدلـــيل علـــى أن الـــتجريد ، الـــذي يحبذه يونسكو في لوحات صديقه " كاندينسكي " قد أتى بعض ثماره " [1]

ويثـــير هذا تساؤلنا عن سبب رفض يونسكو لنظرية التغريب أو انفصام الممثل عن دوره .

فـــإذا كان يونسكو أحد أعمدة مسرح العبث يكتب دوراً لشخصية في مسرحه على أنهـــا دمـــية، فلمـــاذا يطالـــب بتمثيلها وفق المنهج الاندماجي ، وليس وفق منهج الانفصـــام لماذا يرفض يونسكو انفصام الممثل عن الدور وهو يكتب للممثل كتابة عرائسية ، أي تحمل في داخلها بذرة انفصام المؤدي الإنساني عنها بوصفها دمية ؟ تلـــك قضية تستأهل البحث . فمع أن هذا الاهتمام بالأساليب التهريجية إنما يعكس وجهـــة نظر يونسكو في الوجود ، فالعالم الحالي الذي يعيش فيه هو قبل كل شيء عـــالم مـــن الدمى المغرورة الغبية ، هي في الوقت ذاته ضحايا الوجود اللاروحي الذي يستحقها تحت عبء ثقيل من المادة الميتة "

فإنـــه ليـــبدو غريـــباً التعبير عن شخصيات هي ضحايا الوجود اللاروحي تعبيراً مشحوناً بروح الاندماج ؟

ثـــم إن في استخدام يونسكو للأقنعة أساساً للأداء الانفصامي إذ كيف يمكن الاندمـــاج والممـــثل يضع قناعاً على وجهه ، ثم أليست وسيلة بريشت في مسرحه الملحمي لصنع الانفصام وتحقيق المسافية أو الاغتراب هي القناع المادي على وجه الممـــثل والقـــناع المعـــنوي في أدائه فلئن استخدم يونسكو الأقنعة في مسرحه فإن دعوتـــه الـــنظرية لـــرفض التمثيل وفق نظرية التغريب التي تقضي بأن تكون بين الممثل وبين الدور مسافة تمكن المتلقي من الحكم على سلوك الشخصية في فكرها وفي قيمها وفي قضاياها استناداً إلى دوافعها وعلاقاتها التي ظهرت له دون محاولة

---

[1] نفسه .

الممـــثل بإقـــناعه بصـــدق الشخصـــية من خلال عرضه لها لذلك فإن الممثل يعيد تصويرها ولا يجسدها أي ينقلها أو يحاول ذلك مع نجاحه في بعض ذلك وإخفاقه .

وقـــد كـــان الأجدر بيونسكو أن يبحث لمسرحه عن أسلوب مناسب للأداء التمثيلـــي بدلاً من انتقاد نظرية في الأداء التمثيلي . ولو نقدها لكان مطالباً باقتراح بديل مناسب لمسرحه .

وإذا كانـــت منابع العبث موجودة في أدب ألبير كامي اللامنتمي فإن ألبير كامـــي نفســـه يرى في كتابه " أسطورة سيزيف " أن الأداء المسرحي ذاته فكرة لا معقولـــة : فالممثل يلعب دور " ياجو " أو "هاملت " أو الملك لير " يبعث الحياة في هذه الشخوص ويميتها في ثلاث ساعات وعلى مكان مساحته خمسون ياردة مربعة . وبعـــد الوقت المحدد للعرض نرى الممثل يسير في الشارع أو يتناول العشاء في أحـــد المطاعم كأنما لم يكن منذ قليل يمثل حياة شخص آخر وموته . " فإن في ذلك توجهـــاً نحـــو أداء الـــدور المسرحي وفق نظرية الانفصام حيث أن الانفصام قائم وممهـــد له في ذهن المتلقي منذ البداية ، للاعتبارات المنطقية نفسها التي عرضها (ألبير كامي) دون أن يتعرض لنظرية بريشت في التغريب أو لغيرها .

" ويســـتغل مسرح الطليعة هذا التضاد اللصيق بوظيفة الممثل إلى أقصى حـــد . فكـــون الممـــثل إنساناً عادياً يحيا حياته الخاصة وفي الوقت ذاته بطلاً في مســـرحية هـــو بدوره تضاد صارخ يمكن إذا أحسن استغلاله أن يخلق درجة من التوتر الدرامي يضاهي ذلك الذي تحققه الحبكة في أكثر المسرحيات تقليدية "[١]

وإذا كان مسرح اللامعقول يهمل العناصر المنطقية في البناء الدرامي من صـــيغة العقدة ، ومحاكاة الواقع ، وعرض بواعث الشخصيات ودوافع تصرفها ، ويركـــز علـــى قوة الإيحاء بالصور والإدلاء بالرؤى المعتملة في أعماق الباطن ، فكـــيف تؤدي الشخصيات فيه وفق منهج التجسيد الأدائي بحيث يكون الأداء مقنعاً مع فقدان الشخصيات لمنطق فعلها ودوافعها ؟

---

[١] نفسه ، ص ٤٠٨ .

وجه التشابه بين مسرح العبث والمسرح الملحمي :

إذا كان المسرح العبثي فيما يقول د. نعيم عطية " يدعونا مسرح اللامعقول إذن إلـــى أن نفترض الأشياء في غير وضعها المألوف . والسبيل إلى إفراغ الواقع مـــن إطـــاره المـــألوف والإلقاء به في لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المـــتوقعة هـــو التهكم . والتهكم أسلوب فعّال من أساليب اللامعقول . إن سخافات الحـــياة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود إلى شيء غريب مضحك في نظر من يتوق إلى المطلق " ومن ثم كان التهكم موقفاً أخلاقياً كما هو تعبير التمرد "

وكان المسرح الملحمي يدعونا إلى أن نفترض الأشياء في غير موقعها المألوف و " إلى إفراغ الواقع من إطاره المألوف " فإن التشابه بينهما واضح .

وإذ يـــتخذ المســـرح الملحمي التهكم وسيلة لنقد المألوف وليس هدفاً في ذاته حتى يتضـــح السلبي في الموقف المعاد تجسيده ويتضح الإيجابي ، حتى يتغير المألوف في حين يتخذ العبثيون التهكم موقفاً أخلاقياً شأن التمرد والمواقف اللاأخلاقية رفض لـــيس إلاّ . وإنمـــا المطلوب هو عمل إيجابي فلا رفض لمجرد الرفض لذلك فإن الملحميـــن يرفضـــون الـــنظرة للمألوف باستكانة وكذلك يرفض العبثيون النظرة للمـــألوف باســـتكانة والملحمـــيون يتهكمون على المألوف ولكنهم يردون ذلك إلى مســـببات يدعون إلى تغييرها على حين يتهكم العبثيون تهكماً أخلاقياً سلبياً دون أن يـــردوا المـــألوف إلى مسبباته التي إن عرفت كان تغيير المألوف ممكناً ومتاحاً . فالرفض عند الملحميين إيجابي بينما كان رفض العبثيين سلبياً .

الدهشة بين المسرح الملحمي والمسرح العبثي :

يتصل كل من المسرح الملحمي ومسرح العبث بعنصر الدهشة في تصوير الحـــياة والأشياء . يقول د. نعيم عطية عن مسرح العبث " إنه محاولة فنية للإجابة عـــن أســـئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود . والمهمة التـــي آلـــى مســـرح اللامعقـــول على عاتقه تحقيقها هي اختبار متانة العلائق بين الموجودات. وهو في هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئياً ، ويظهر كل شيء في غير مكانه الطبيعي مما يثير الدهشة . لكنها دهشة مزدوجة الأثر ، فهي من ناحية أولى

تحـض على عدم المضي في حياة رتيبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشـة ، وهـي مـن ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تتأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء " [١]

ومـن المعلـوم أن المسرح الملحمي يرتكز على عنصر الدهشة بديلاً عن عنصر الإيهـام والاندمـاج اللذين هما عمودي المسرح الأرسطي . والدهشة عمود فكرة التغريـب .. أو الانفصـام الأدائـي في مسرح بريشت ، ومن الغريب أن أهداف الدهشـة فـي المسـرح الملحمي وفي مسرح العبث واحدة حيث تدفع المتلقي إلى الاندهـاش مما يشاهده ويتلقاه حيث يجد فيه غرابة تستدعي بحث علاقاته ومسبباته والحكـم علـيه بعد النظر إليه لا على أنه مسلمة من المسلمات ولكن على أنه قابل للتغيـير في ظل ظروف مغايرة ومسببات مغايرة وعلاقات مغايرة ، ومن ثم يكون حكـم المتلقـي حيث يتخذ قراره بنفسه وفق نظرته إلى ما شاهد أو ما تلقى ، فيتم التوصل إلى قيم جديدة .

وهكـذا فـإن مسرح العبث والمسرح الملحمي باستنادهما إلى الدهشة يتقاربان من حيث الوسيلة فإذا كانت الدهشة هدف النص الملحمى والنص العبثى أيذهب التمثيل بعيداً عن ذلك ؟!

مصادر تصوير الشخصية في مسرح يونسكو :

إن نمطية الشخصية في مسرح العبث مصدرها تأثر يونسكو بفن العرائس " لأن يونسكو قد تلقى دروسه الأولى في الدراما من مسرح العرائس . وهو يكشف عـن هذه الحقيقة قائلاً : " مازلت أذكر أن أمي لم تكن قادرة على أن تنتزعني من عروض العرائس في حدائق لوكسمبورج . كان من الممكن أن أظل أمامها مأخوذاً أياماً وأياماً . وما كنت أضحك مع ذلك. كان منظر تلك الدمى يملك عليّ حواسي. كانـت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها . كانت أصدق من الصدق ذاته على

---

[١] د. نعيم عطية ، " مسرح العبث ، مفهومه وجذوره وأعلامه " (مسرح العبث) ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٤٠٣ .

الـــرغم من لا معقوليتها كانت تلك صورة للحياة مبسطة وكاريكاتيرية كما لو كان المقصود وضع الخطط تحت الحقيقة الوحشية المهولة في سخريتها وقبحها " [1]

فـــإذا كان الأداء العرائسي الذي أساسه انفصام الصوت البشري عن شكل العروسة وحركتها الآلية هو موطن إعجاب يونسكو فألم يكن غريباً دعوته للأداء الاندماجي فـــي مسرحه وهو صاحب المسرح الذي يحض على الدهشة مما هو مألوف شأنه شـــأن المســـرح الملحمـــي البريشتي ؟ ويصور الشخصيات في حالة من النمطية والعرائسية ؟ ويدعو لرفض المسلمات والمألوف من العادات والموجودات والأشياء والسلوك الآلي الخالي من الروح .

ولكـــن قـــبل الدخول في الأسس النظرية لتمثيل دور في مسرحية عبثية وكذلك في تمثـــيل دور فـــي مســـرحية وجودية وجب الإلمام بطبيعة مناهج التمثيل وبالمهمة الـــنقدية للممـــثل في بعض الاتجاهات الأدائية المسرحية وخاصة الملحمية وكيفية ضبط الممثل لإيقاعات دوره مع فهمه التام للفكر العبثي وللفلسفة الوجودية المادية.

حرفية الممثل وأنواع التمثيل

معلـــوم أنه ليس لدى الممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه وعواطفه . فهـــو الفنان والوسيلة معاً . فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره . لذلك يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الإمكان كما يجب عليه أن يحافظ على سلامة جسمه من العيوب ومن العادات المستهجنة ، سواء في الوقفة أو في المشية ، حتى يمكنه أن يضيف أية تفاصيل لازمة للشخصية . وكل ما يفعله علـــى المنصة يجب أن يكون انعكاساً لشيء تشعر به الشخصية وفعله مجرد دليل ظاهري لما في داخلها .

---

[1] يوجين يونسكو ، ملاحظات وملاحظات عكسية ، باريس ، طبعة جاليمار ١٩٦٢ ، ص ٨ .

وظيفة الممثل :

لقد اتفقنا على أن وظيفة الممثل هي : أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر ، بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية.

وسيلته : فهم عميق – تقييم مستمر للكلام والفعل عند استعمالهما لتحديد الشخصية وتصوير الحالات العاطفية – دراسة الطبيعة البشرية عن طريق ملاحظة الناس بدقة – اهتمام بالعواطف التي وراء الفعل .

طبيعة عمل الممثل : تحليل وتفسير ما قدمه المؤلف المسرحي وتفسيره لما اقترحه من إرشادات .

كيف يؤثر الممثل في المشاهدين : لكي يؤثر الممثل في المشاهدين يجب عليه وفق ستانسلافسكي :

أولاً : أن يجعل المشاهدين يفهمون العاطفة الكامنة وراء الفعل .

ثانياً : يجب أن يدخل في روع المتفرجين ، أن العاطفة تحس بإخلاص .

ثالثاً : يجب تنفيذ الفعل بطريقة تجعله يعكس العاطفة بكل دقة ممكنة في كل من النوع والدرجة .

أنماط التمثيل : تبعاً لتقسيم ستانسلافسكي فإن هناك خمسة أنماط متميزة من أنماط التمثيل:

١- **التمثيل الاستغلالي:** ويرمي هذا النمط من التمثيل إلى استغلال صوت الممثل وشخصيته وجماله الجسدي أو أحد المظاهر الجذابة بنوع خاص ، ليس لخلق فهم أحسن للشخصية التي يصورها الممثل ، وإنما لمجرد جذب الانتباه المثمر لوجه الممثل أو شكله أو صوته أو شخصيته .

ويكثر هذا النمط في السينما والتليفزيون حيث تركز الكاميرا على مناطق جذابة عند الممثل في جسمه أو في صوته (بالميكروفون) دون اعتبار لمطابقتها أو

مناســبتها للشخصية الممثلة . ونرى هذا النمط أيضاً في بعض مسارح المحترفين والهواة .

ولـلــبعد عن هذا النمط القائم على استغلال شيء جذاب في ممثل أو ممثلة منّا يجب أن: يتصف الممثل بالقوة ومقاومة إغراءات الشيء الجذاب فيه ، ويحتاج الأمر إلى أن تكون أكثر تهذيباً . فالنمط الاستغلالي يحرم الوصول إلى الفن .

٢- **التمثيل الزائد :** كثيراً ما يكون وليد عدم الخبرة . وهو يتألف من مجموعة سيئة التباين وضعيفة التكوين من الصفات البدنية والصوتية .. إذ يبحث الممثل فــيما حوالــيه، عن طريقة يعبر بها عن عواطف الشخصية التي يحس بها ، فيتشــبث بأول أفكاره وتطرأ على باله . وبما أنه رأى أناساً غاضبين يكشرون عــن أنــيابهم ويتنفسون بصوت عال ، فيتشبث هو من فوره بهذه الطوابع كي يعــبر عن الغضب ، وبما أنه رأى أناساً نالهم أذى كثيراً ما يضعون رؤوسهم بين أذرعهم ، وينتحبون بتشنج فإنه بدوره ، يضع رأسه بين ذراعيه ، ويجعل النحيب يهز كيانه . وما أن أرى رجلاً في مكان ما ، يضع يده على قلبه عندما يعلــن عــن إخلاصـــه الدائم ، فإنه يضع يده على قلبه يخبر جارته الفتاة بأنه يحبها.

وقــد تنطــبق هذه التعبيرات أو لا تنطبق على العواطف التي تحس بها الشخصية التــي ســيقوم بتمثــيلها ، فــي مثل هذه الظروف الخاصة . إنها مجرد أول أفكار خطــرت له ، فاســتخدمها من فوره ، بدلاً من أن يدرس شخصيته بتعمق أكثر ، ويقــرر ما تحس به الشخصية ، وما هي أنسب طريقة للتعبير عن أحاسيسها : فإن الممثل يجري إلى أول انطباع طرأ على باله ، فيستخدمه .

وبمعــنى آخر ، فإنه يصور الغضب أو الحزن أو الحب ، عموماً بدلاً من تصوير غضــب خــاص ، أو حــزن معيــن، أو حب بعينه ، للشخصية المعينة التي يقوم بتمثــيلها . ونتــيجة لذلــك ، لا يمكن أن يتوقع الحصول على استجابة كبيرة من المشاهدين . [1]

---

[1] راجع : كارل الزوبرث – الإخراج المسرحي – ترجمة أمين سلامة ط. الأنجلو ص ٢٠٨.

٣- **التمثيل الآلي :** وهــذا الــنمط من التمثيل مجرد صورة محسنة من تمثيل الهــواة الزائد، فهو على نقيض تمثيل الهواة الزائد ، عادة ما تكون انطباعاته أكثر ملاءمة وأجود أداء . فهي تنقل إلى المشاهدين ما تشعر به الشخصية في لحظة معينة ، ومبلغ شدة احساساتها ولكنها لا تحمل إليهم أي إقناع حقيقي .

إن الممثل الآلي يبذل جهداً كبيراً في دراسة دوره وتحليله ليكشف بالضبط ما تحس بــه الشخصـــية في لحظة معينة. ولكن بدلاً من إعادة خلق هذا الإحساس في داخل نفسه ، فإنه يكتفي بالبحث حواليه في جعبته المليئة بجميع صنوف الانطباعات إلى أن يعــثر علـــى الحركة العاطفية المناسبة ، أو النغمة المماثلة، أو العمل الدرامي الصـــحيح الـــذي ينقل هذا الإحساس إلى المشاهد ، فيضع بعض الدموع في صوته ليعبر عن الحزن ، ويضع يده على جبينه ليعبر عن القلق . ونتيجة لذلك لا يستطيع أن يثير في المشاهدين أية استجابة عاطفية قوية .[١]

٤- **التمثيل التمثيلي :** مارس هذا النمط من التمثيل ولا يزال يمارسه بعض من أشهر ممثلي المسرح الحديث ، أمثال : تشارلز لوتون وغيره وهم يسعون إلـــى الوصول بالشخصيات التي يمثلونها إلى حد الكمال ولم يدخروا مالاً ولا جهـداً فـــي الحصـــول على الحركات العاطفية الصحيحة والانفعالات الكاملة والعمـــل التمثيلـــي الفخم الأداء - أي التفاصيل التي ترفع تمثيلهم من درجة الممتاز وتجعله فريداً بحق .

عناصر طريقة التمثيل التمثيلي :

- دراسة دقيقة للشخصية التي تمثل وتقيم كل جزء من دوافعها ودقائق احساساتها.
- إبراز مفاهيم الشخصية تدريجياً .
- تنســيق القطع والأجزاء وتركيبها حتى تصل بالشخصية إلى الحياة وتضعها في حيز الوجود .
- انتقاء القليل من الحركات العاطفية المعبرة مثل :

أ) الطريقة الشخصية التي يسير بها الفرد .

---

[١] من الممكن الاستعانة بتمرين الصراف في أداء هذه الأنماط لجلاء الفروق . وهو مثال وضعه ستانسلافسكي في كتابه إعداد الممثل .

ب) طريقة النطق بكلمات معينة .
ج) طــريقة خاصـــة لأداء بعض الأعمال العادية (طريقة إشعال سيجارة مثلاً أو ارتداء معطف) .
- جعــل التفاصيل تقود إلى تفاصيل أخرى تخدم التقمص وتعمقه إذ يقود قفاز من جلد الشاموا الرمادي.اللون إلى عصا ذات مقبض فضي ، وتقود هذه العصا إلى عــباءة للسهرة وتقود العباءة إلى مونوكل، ويقود المونوكل إلى لغة بسيطة في النطق ، وتقود اللغة إلى تعديل مشية الشخصية .. وهكذا .
- تعــود الممــثل علــى العواطف الخاصة بالشخصية عن طريق التعمق في الدور والإحساس الحقيقي وعن طريق دخوله في الشخصية .
- عــدم بقائه خارج الشخصية كمتفرج ويتحتم عليه أن يدخل في الشخصية ويحس بمــا يحس به ، فيجب عندما تحب ، ويضحك عندما تضحك ويبكي عندما تبكي فبهذه الطريقة يستطيع بناء الشخصية ثم يطمع في أن تؤثر في الناس .
- يــتراجع الممــثل التمثيلــي فيفصل نفسه عن الشخصية عاطفياً . إذا انتهى دوره التكويني . انتهى دوره كفنان مبتكر .
- يمــد يــده كلمــا طلب منه تمثيل ذلك الدور إلى صورته التي أبدعها من قبل ثم انفصل عنها عاطفياً ، كما لو كانت ثوباً معلقاً على مشجب فيأخذها ويتقمصها . ثم يحملها إلى المنصة حيث يعرضها بكل تفاصيلها على المشاهدين المعجبين.

عيوبها :

لقد تحولت طريقته التصويرية لذلك الدور إلى نمط فلا إضافات جديدة عند كــل مرة جديدة يعاد تمثيلها وبذلك يضيع الإحساس الذي بذل في تكوينها . ويضيع من ثم الحماس الذي أضاء عملية الابتكار ومن هنا فقد يشعر المتفرجون بأنه على الــرغم من روعة ما يشاهدونه ، فإنه يفتقر إلى أحد المكونات الرئيسية ، فبدلاً من إحساســهم بطوفــان العاطفة الحقيقية فإنهم يشاهدون تمثيلاً للعاطفة جيداً جداً وبالغ الدقة . لذلك يقل تأثرهم حتى مع مبلغ إعجابهم .

٥- المعايشة :

وهذا اللون من الأداء التمثيلي يتطلب الممثل ذا الضمير الحي الذي يضفي على دوره:

– التكويـن – الفهـم – حسن السبك – الإحساس الحقيقي في كل مرة يمثل فيه الدور (التجدد الشعوري)

بمعـنى أنه لا يفصل العاطفة الخاصة بالدور عن الدور في كل مرة يمثله فيها . فـإذا أحست الشخصية بالغضب أو الحزن أو الارتياب أو الخيلاء أو الخوف ، فإن الممـثل نفسه، يشعر هو أيضاً بنفس العاطفة، وبالطبع بنفس الشدة تقريباً . وبالطبع يشـعر الممـثل بعاطفة مشابهة لعاطفة الشخصية مستمدة من خبرته – أي يعيد الممـثل خلق الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة في كل مرة يظهر على المنصـة . وبعلمـه هـذا يسـتطيع أن ينقل للمشاهدين إحساساً عالياً بالحقيقة – إحساسـاً أعمق بالاقتناع – وبذا يستطيع أن يثير فيهم استجابة عاطفية أقوى مما يمكن عن طريق مجرد تمثيل عواطف تلك الشخصية .

وهـذا النمط في رأي ستانسلافسكي هو النمط النموذجي للتمثيل . النمط الذي يجب على جميع الممثلين الوصول إليه . وقد أجبرت هذه الطريقة الممثلين على محاولة اكتشـاف سـبب ووجودهم على المنصة وماذا ينتظر منهم بالضبط وكيف يمكنهم القيام بمسؤولياتهم على خير وجه .

٦- **التمثيل الخليط:** وهو خليط من عدة أنماط من التمثيل ، وهو الغالب على حرفة التمثيل

انحطاط فن التمثيل :

- مـن سوء تقدير بعض الممثلين كمية العمل الواجب بذله في وسائل تعبيراتهم الصوتية والجسمية والذهنية والخيالية والانفعالية .
- انسـياق الـبعض إلى الاعتقاد بأن الشيء الوحيد الضروري ، هو أن يشعروا بعاطفـة قويـة ليس غير ، وبعد ذلك تنتقل هذه العاطفة تلقائياً إلى المشاهد . وتقاعسهم عن المجهود المضني اللازم للحصول على المهارات الفنية للاتصال بالمتفرجين .

مظاهر هذا الانحطاط : أدى ســوء الفهم إلى قدر عظيم من الحركات الجسمية على المنصة مثل :

(حك الجلد ، التلعثم ، التمتمة ، حك الأرض بالأقدام ، التململ ، سيلان اللعاب من الفم . وغير ذلك من الأفعال التي يراها المتفرجون - تلك المنافية للذوق) .

إشكاليات الأداء التمثيلي

ما قبل التمثيل : هل تختلف صياغة الصورة الصوتية في الأداء التمثيلي من اتجاه مســرحي إلـــى اتجـــاه آخــر . أو بطريقة أخرى : هل يختلف الأداء التمثيلي في مســرحية عبثــية عن الأداء التمثيلي في مسرحية وجودية عنه في مسرحية ذهنية اخــتلاف الأداء في المسرحية الملحمية عنه في المسرحية الكلاسيكية والرومنسية والطبيعية والتعبيرية .

الأداء الملهاوي مختلف عن الأداء المأساوي وهما مختلفان عن الأداء الميلودرامي الذي هو خليط من مزج الأدائين : الكوميدي والتراجيدي بصورة مفتعلة .

كمـــا أن الأداء التمثيلي الصوتي في المسرحية الشعرية مختلف عنه في المسرحية النثرية . ولكننا لم نلحظ اختلافاً بين أداء مسرحية فكرية وجودية وأخرى عبثية .

إن هذا الفصل يبحث في طبيعة الأداء التمثيلي في الصورة التعبيرية الصوتية على خشبة المسرح ومدى اختلافها في مدرسة مسرحية ومدرسة مسرحية مغايرة .

كمـــا يبحث الفصل الثالث من هذا الباب نفسه في اختلاف دراميات الأداء الحركي فـــي المـــدارس المســـرحية والاتجاهات . والبحث عن أساليب جديدة في التصور الإخراجي . أو التوجيه الإخراجي لخلق طرق جديدة في الأداء التمثيلي .

المهمة النقدية للممثل – فيما قبل التمثيل

يقـــف الممـــثل الدارس وقفة نقدية لدوره فيما قبل تمثيله له ويتأتى له ذلك عـــبر تحلـــيله للدور الذي أنيط به أداؤه حيث يكون عن طريق التحليل على دراية بمادة الحوار وتشكيله وطبيعة الصفات الداخلية أو الاجتماعية للدور .

وعلى سبيل المثال فإن ممثل دور (الوليد) في مسرحية (غيلان الدمشقي) [1] إذا حلـل حـوار (المشهد الأول) من هذه المسرحية ، حيث يدور الحدث بينه وبين (الحاجـب) فإنه سيجد أن الحوار ينقسم من حيث مادته وشكله (أسلوب كتابته) إلى جملتين في عبارة حوار (الوليد) الأولى استفهامية والثانية وصفية.

" قل لي يا هذا الحاجب يا من تتطوح في الأركان "

ثم جملة جواب الحاجب عن سؤال الوليد :

" رهن إشارتكم يا مولاي "

فالوليد يستفهم مستنكراً . ويفهم الاستنكار من جملة وصفه للحاجب " يا من تتطوح فـي الأركـان " والتطوح في الأركان ليس سوى التنصت على الأبواب المغلقة . ولئن كان (الوليد) مخموراً فإن مظهر التطوح في السير وفي الأركان تكون صفته هـو وليست صفة الحاجب . ولكن (الوليد) يلقي ما به إلى غيره . إلى جانب أن ما تحملـه الجملة من تورية وهو (التصنت) من هنا يكون الاستفهام في الجملة الأولى استنكارياً فالوليد يستنكر صفة رآها أو اعتقدها في الحاجب بحق أو بغير حق .

مهمة الممثل :

وتكـون مهمـة الممثل هنا هي تقييم رأي الوليد في وصف ما يعتقده في الحاجـب . وهـذا بالطبع لا يجوز استناداً إلى هذه الجملة الأولى . ولكن باستقراء العلاقـة بين الشخصيتين على امتداد الأحداث بينهما في النص كله. ولكن الوقوف عند خاصية الدلالة في كل ما تقوله الشخصية عن نفسها وعن غيرها شديد الأهمية للممـثل . كما هو شديد الأهمية للمخرج وللناقد. على أن أهميته للممثل أكثر أهمية بكثـير لأنـه يتصـدى لتجسـيد الدور . وكلما كان إدراكه لطبيعة الدور ولحقيقة الشخصـية التـي سيمثلها من حيث بنيانها العضوي والنفسي والاجتماعي واللغوي والسـلوكي مظهـراً ودافعـاً ؛ ففي ذلك كله يكمن تمكنه من النهوض بحياة الدور المسـرحي . إذ يعرف أين يكون نبره عالياً ولماذا وأين يكون نبره منخفضاً ولماذا

---

[1] مهدي بندق ، غيلان الدمشقي أو قدر الله ، (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

وأين يحتد أو يشتط في انفعاله وأين تخفت حركته دون أن ينطفئ بريق أدائه واتقاد مشاعره.أين يعايش وأين يتصنع ولماذا يفعل هذا أو ذاك .

إذاً فالممـــثل هـــنا فـــي دور (الولـــيد) وإن كان يتساءل إلاّ أنه يوجه اتهامه إلى الحاجـــب . يـــتهمه دون مباشرة بأنه جاسوس . لذلك فإن هذه العبارة من حوار (الولـــيد) تحـــتاج من الُممثل إلى نقلتين شعوريتين. الأولى تحمل دلالة الاستفهام . ولكـــنه لـــيس استفهام من لا يعرف الجواب ، هو يسأل مع أنه حدد الإجابة سلفاً . لهـــذا فإن نبر استفهامه يمهد للجملة الثانية للنقلة الشعورية الثانية وهي التي تحمل دلالـــة الاتهام الأول . وأقول دلالة لأنها تستشف من الجملة . ومعنى هذا أنها غير خالصـــة لكـــل مـــتلق كما يخلص المعنى. فالدلالة يتم التوصل إليها عبر المجاهدة الذهنية والتلقي المتكرر للعبارة الواحدة أو التلقي المتأمل. على عكس المعنى الذي يصل مباشرة لمتلقيه .

ومـــثال ذلـــك رد الحاجـــب : " رهـــن إشارتكم يا مولاي " ففي هذا معنى الطاعة والامتـــثال الذي تتطلبه وظيفته من ناحية ، والذي يتطلبه وضعه الطبقي قياساً على الوضـــع الطبقي لسائله وهو (الوليد) أمير البلاد وولي عهد الخليفة (سليمان بن عبد الملك) .

المهمة النقدية للممثل :

وتظهـــر المهمـــة النقدية للممثل الدارس حيث ينظر في شكل مادة الحوار ليرى أن التشكيل (الأسلوب) في هذه الفقرة من حوار (الوليد والحاجب) يقف عند حـــدود المحاورة، ولا يرقى إلى حدود الحوار إذا وقفت قراءته وفهمه عند منطقة المعنى ولم تتعداها لتستشف الدلالة ومن ثم مغزاها الدرامي وهو الاستفزاز . لذلك فإن عمق أداء الممثل يتوقف على استشفاف الدلالة والوصول إلى المغزى الدرامي للشكل الحواري ومن ثمّ يكون تعبيره عن ذلك المغزى تعبيراً لا مزيد عليه .

وما كان ذلك مواتياً له بحال دون عمق الحس النقدي عند الممثل .

مهمة ممثل دور الحاجب :

يــؤدي الممثل الموهوب هذه الجملة بما تقتضيه وظيفة الحاجب في أحسن حـــالات فهمه لها أي بأدب جم وبشعور يتسم ببرود الوظيفة التي يشغلها والسلوك الآلـــي الذي تقتضيه مهام تلك الوظيفة . أما الممثل الموهوب الدارس في آن واحد فإنـــه يــؤدي هذه الجملة ببرود الواعي الذي يدرك ببديهته ما يرمي إليه (الوليد) يـــدرك الهدف الخفي من وراء استفزاز الوليد له . من هنا يكون برود رده متعلقاً بفهمه ووعيه وإرادته في إبطال مفعول استفزاز (الوليد) في تفويت الفرصة عليه لكي يستفزه فلا يستجيب لاستفزازه .

وهذا هو الفرق بين أداء ممثل دور الحاجب النابع من فهمه لمهام وظيفة الحاجـــب وهـــو تجســـيد معنى الامتثال والطاعة تجسيداً ينم عن آلية في شخصية الحاجب وبين أداء ممثل دور الحاجب النابع من فهمه للعبة (الوليد) الحاضة على اســـتفزازه . ومـــن ثم يصور مغزى الامتثال ودلالة الطاعة لا عن إيمان وظيفي ولكـــن عـــن خداع للوليد بشيء لا يدعو الوليد إلى التصديق ، ولكن يدعوه للريبة والشـــك اللذيـــن لـــن يفارقاه في تعامله مع من ينتمي إلى أعدائه . لأنه يتعامل مع أعدائه ممن يؤمنون (بالاختيار) وهم عنده كل من كان من غير أُمَيـــّة . فكل أموي يؤمـــن (بالجـــبر) وكل ما عدا بني أمية يؤمن بالاختيار حتى ولو لم يكن كذلك ، فالحاجـــب فـــي أداء الممـــثل الناقد لدوره يكون مدركاً لذلك التركيب في شخصية (الولـــيد) فهو لا يتعامل مع (الوليد) تعامل (الحاجب) مع (ولي العهد) ولكنه يتعامل تعـــامل الحذِرْ للحَذِرْ ، تعامل الضحية مع القناص ، أي تعامل العدو لعدوه ، تعامل العدو العاقل مع العدو العاقل . وتكون مهمة الممثل إذاً هي إبراز الحالة الشعورية عـــند الحاجب مع اعتبار أن رأي الوليد في الإثارة يستوجب رد الفعل وتتحقق بها طبيعة الموقف الدرامي .

ولأن الصـــراع لا يـــتكافأ فـــيه رد الفعل مع أصل الفعل إذ أن استفزاز (الوليد) لا يقابل برد فعل مناسب له أو مساوٍ له فإنه يبدو صراعاً ساكناً . وللخروج من حالة

السكون ينهض ممثل دور الحاجب بتعمد إظهار برود أعصابه بإزاء استفزاز ممثل دور الوليد فيقول الوليد :

" .. . يا من تتطوّح في الأركان " .

تصنع نوعاً من الإثارة يتغير على إثرها رد الطرف الآخر ولكن الرد هنا لــم يظهر في الصياغة.، لأن الصياغة النصية في المسرح غير كاملة . واكتمالها يكــون بـــالأداء . من ذلك يتوجب على ممثل دور الحاجب صنع تكافؤ بين الفعل الصادر عن (الوليد) ورد الفعل الصادر عنه في هذا الموقف ذي الصراع الساكن .

مصادر التعبير في أداء الممثل :

لا يخــرج التعبـــير بعيداً عن المادة التي كتبت للدور في النص المسرحي نفسه ، فإذا انتهى فهم ممثل دور الحاجب إلى أن الشخصية هنا تتعامل بذكاء شديد مـــع الشخصـــية التي تنازلها . وجب عليه تصوير ذلك بتعبيره الحركي أكثر من لفظه .

ضبط الإيقاع في فن الممثل

وتنقسم عملية ضبط الإيقاع لدى الممثل إلى ثلاث مراحل :

أ) مرحلة ما قبل الاندماج .

ب) مرحلة الاندماج .

ج) مرحلة ما بعد الاندماج .

أ) مـــرحلة مـــا قبل الاندماج : يتوجب على الممثل أن يمر بعدد من المواقف في هذه المرحلة منها : (الاستقراء ، التهيؤ ، الاستغراق ، الإنصات)

١- الاســـتقراء : هـــو قراءة الدور أكثر من مرة بفهم وحذر مع استنتاج العلاقات والدوافع الغائبة إن لم توجد في الحوار أو في الإرشادات .

٢- التهيؤ :

أ) يـــبدأ التهيؤ من باب الرغبة أولاً فالراغب أو المختار يتهيأ للتلقي والإجادة قبل الأداء، بمعنى أن الممثل يقبل على التمثيل وهو في تمام الوعي والتنبه .

ب) يقـــوم الممثل بنوع من الطقوس والأعراف ليساعد نفسه على اجتياز المسافة بيـــن العالم الخارجي والعالم الذي عليه أن يبدعه . أو بمعنى آخر لتحقيق حالة من التركيز في الموقف الذي سيقوم بتجسيده أو بتشخيصه .

ويلجـــأ بعض الممثلين إلى الاستماع لفترة طويلة قبل دخوله في الدور إلى حالة من ملامســـة صوت الشخصية عبر الأثير - تخيلاً - أو إلى ملامسة ملبسه - لفترة - كمـــا فعل أنطوني كوين ، حيث ارتدى زياً لأعرابي لمدة ثلاث سنوات ليمثل " عمـــر المختار " وبعضهم يستمع إلى موسيقى معينة تمهد له نفسياً ليدخل أو يلتقط مفتاح الدور .

٣- الاســـتغراق : يحـــاول الممـــثل الابتعاد ما أمكن عن الموضوع الذي سيقوم بتجســـيده ، أي الانشغال بأمر آخر، ليس له علاقة بالموضوع أو الموقف الذي يجســـده ، كمـــا أنـــه ليست له علاقة بالموضوعات أو المواقف العادية ، التي تشغله في الحياة اليومية . وهذه بالطبع مرحلة وسطى ، تمثل مرحلة الانفلات من الواقع الخاص بالممثل للدخول إلى عالم الحرية أو السمو ، الذي هو المناخ الطبيعي لعملية الإبداع في الاندماج أو التجسيد .

٤- الإنصـــات : بعـــد اجتياز المسافة بين مشاغل الحياة العادية وموضوع التنفيذ (الموقـــف المـــراد تجســـيده) يدخـــل الممثل إلى العمل ، وتمر مرحلة ما قبل الاندمـــاج وهـــي امـــتداد للمـــرحلة الوســـطى (مرحلة الاستغراق أو الإعداد والتحضـــير) . وتتمـــثل أهميـــتها في كونها مواجهة للفعل ، مواجهة لصلابة المادة المراد تجسيدها في الموقف الدرامي .

ب) مرحلة الاندماج : وهي مرحلة الحضور ، إذ يحاول الممثل الاندماج بأن يبتعد تمـــام الـــبعد عن أية أمور خارجية ، حيث أن الوعي والتنبه يكونان موجهين إلى الحضور - حضور الشخصية المطلوب تجسيدها بداخل الممثل المجسد - .

والاندمـــاج في هذه المرحلة ، ليس معناه غيبة الوعي ، بل إنه ازدياد درجة الوعي ، إلـــى أقصـــى حد ممكن، وهو الوعي الكافي لمواجهة متطلبات التجسيد الإبداعي للشخصـــية ومـــا يخـــتلط بذلك من مكونات نفسية موظفة لخدمة التجسيد الصادق

للشخصـــية فـــي الموقـــف أو الحدث (مشاعر الشخصية ودوافعها وقيمها الذاتية ، وقدراتهـــا الفعلـــية ، وثقافتها وثقافة قومها وعصرها، وما تتبناه من أهداف ، وما تعانيه من متاعب) كل ذلك يكون ماثلاً في ذهن الممثل ، موظفاً أو حاضراً تحت لســـانه عـــند الـــنطق بكلام الحوار ، وتحت حركة يده وجسمه ، وإشاراته . عند التحرك وعند التعبير الدزامي الحركي) .

ج) <u>مرحلة ما بعد الاندماج :</u>

أ – الانفصال ب– التأمل ج– التطوير

ولا يـــتوقف دور الممـــثل عـــند مرحلة الاندماج . بل يتخطاها حتى يتصف عمله بالإبداع الذي يعنى الاتيان بالجديد والمبتكر ، مع كل ليلة عرض .

من هنا قلنا بضرورة انفصاله عن الشخصية بعد تمام الأداء المندمج أو القدرة عليه ، فـــيقف مـــن دوره وقفة الفنان التشكيلي من لوحته بعد تمامها ، ويتأمل دوره من حيث النبر الصوتي ومستوياته ، ومن حيث الحركة الجسمية وتدرجاتها ومن حيث المشـــاعر وتقلباتها ثم هو بعد ذلك يضيف اللمسات التوكيدية أو هو يطور الألوان الصوتية والحركية .

فبعد الانتهاء من كل ليلة عرض ، يجب أن يعود إلى مراجعة أدائه للدور في اليوم التالي، ويعيد النظر فيه بعين الصقل والتشذيب :

(درجـــة النـــبر الصـــوتي – تجنب الأسلوب الخطابي أو الغنائي في الأداء ، الـــتخلص من التوتر العضلي والصوتي – توكيد نهايات الجمل ومخارج الألفاظ في حالات الهمس والجهر والترقيق والإطباق والمد؛ وما إلى ذلك من أحكام الهمزة والنون واللام والراء والممدود..إلخ).

مـــع تجنب عيوب الصوت بأنواعها سواء أكانت سيكولوجية أم كانت فسيولوجية .

مع التخلص من التكلف– والتخلص من التأثر بممثل آخر – في (حالة الهواة) .

ولتمام هذا يتوجب على الممثل :

- أن يعرف الشخصية معرفة تامة .

- أن يـــزن مواقف الشخصية بعقلية الشخصية (في المسرح الدرامي) وبعقلية الشخصـــية كعضـــو فـــي مجتمع متشابك وبعقلية العضو في مجتمع بمشاركة تحليلـــية (فـــي المســـرح الملحمي) وذلك وفق افتراضات يجب على الممثل افتراضـــها ، حتى يأتي الحركة والصوت والجهر والهمس والصمت ، والنظر والإشـــارة واللمســـة التي يمتنع عندها النقد وفقاً لقياس السيكلوجية النفسية أو موضـــع نظـــر المتلقى وفقاً لنظرية التغريب وفى الحالتين يتوجب عليه دوام التدريب صوتاً وحركة .

ب - منهج (التدريبات الصوتية المتنوعة)

١- **التكرار الصوتى :** يـــؤدى الطالـــب مقطعاً قولياً و يكرره خلفه طالب آخر ، محاكياً له و تكرره طالبة و يكرره طالبان و تكرره المجموعة .

٢- **التنويع الصوتى :** يـــؤدى الطالـــب مقطعاً من حوار أو شعر و يكرره بعده طالب أو طالبة مع مغايرة فى الأداء الصوتى .

٣- **التدرج الصاعد صوتياً :** يـــؤدى الطالب مقطعاً من جملة عدة مرات فى تتابع صوتى متدرج الصعود (كريشندو)

٤- **التدرج الهابط صوتياً :** يـــؤدى المقطـــع نفسه عدة مرات فى تتابع صوتى متدرج الهبوط (ديمينو وندو)

٥- **التضاد الصوتى :** تبدأ الطالبة فى إلقاء مونولوج من طبقة " متزو سوبرانو " - مثلاً – وبميزان إيقاعى بطئ و فى وقت لاحق لزمن بدء إلقاء طالب من طبقة " آلطو " للجملة الأولى .

٦- **التوحد الصوتى :** يـــبدأ الطالـــب أو الطالبات – بعضهم أو جميعهم – بطبقة مغايرة و بميزان أخر مضاد – سريع – فى أداء جملة أو فقرة معاً .

٧- **التوازن الصوتى :** يـــبدأ طالب فى إلقاء فقرة من مونولوج و فى نفس الوقت يـــبدأ معه طالب ثان أو ثالث فى إلقاء الفقرة نفسها من نفس درجة الصوت و نبره .

٨- **الهمس الصوتي :** يــؤدى الطالــب فقــرة مناسبة من مونولوج مسرحى أداء هامساً.

٩- **الفحيح الصوتي :** يؤدى الطالب قصيدة بصوت مبحوح للتدريب على التحكم.

١٠- **الزعيق الصوتي :** يــؤدى الطالــب قصيدة أو مونولوجاً أو خطبة بصوت زاعق كمن يخطب فى مظاهرة أو فى جماعة من الصم ، أو يؤدى نداء فى صــحراء(مــثال من خطبة أنطوني في مشهد تأبين قيصر) حيث الجموع المحتشدة .

١١- **التلعثم الصوتي :** يؤدى الطالب فقرة حوارية مع تكرار حروف معينة من الكلمات .

١٢- **النمطية الصوتية :**

١) التكلم من الأنف (الخنفة فى الكلام) .

٢) التكلم مستخدماً حرفاً منقلباً عن حرف آخر و خاصة حرف (الراء)

٣) التكلم تهتهة أو لعثمة .

٤) التكلم تأتأة أو فأفأة .

١٣- **التداخل الصوتي :** يؤدى الطالب بيتاً شعرياً أو جزءاً من حوار ، و قبل أن يصل إلى النهاية يبدأ طالب آخر أو طالبة فى إلقاء الجزء نفسه .

١٤- **التقليد الصوتي :**

١) تقليد صوت نسائى لصوت نسائى آخر .

٢) تقليد صوت نسائى لصوت رجالى .

٣) تقليد صوت رجالى لصوت رجالى آخر .

٤) تقليد صوت رجالى لصوت نسائى .

٥) تقليد أصوات معروفة للمشاهير من الجنسين .

٦) تقليد حالات عمرية بالصوت .

(يخــتار كل طالب فقرة قصيرة و يحاول انتحال صوتها طبقاً لكل مستوى من المستويات السابقة) .

١٥- **الازدواج الصوتي :** يــبدأ الطالـــب في إلقاء بيت شعرى أو فقرة من حوار بدرجـــة صوت محددة و بطبقة تينور – مثلاً – و في الوقت نفسه تبدأ معه طالبة ثانية بدرجة صوت وبطبقة سوبرانو – مثلاً – نفس الفقرة أو غيرها .

١٦- **الرنيـن الصوتي :** يــؤدى الطالـــب بعض آيات قرآنية تنتهى كل آية بكلمة تنتهى بحرف النون معتنياً بإبراز الكلمة أو يلقى قصيدة نونية القافية ، وحين ينتهى الممثلون (الطلاب) من هذه المرحلة يلعبون لعبة التمكن .

جـ- ألعاب التمكن (تدريب على حرفية الممثل)

(١) لعبة التبادل بين الكلام والإنصات عن طريق الملاحظة

تدريب :-

١) طالب يتكلم بصوت غير مسموع .
٢) طالب آخر يترجم كلماته بصوت مسموع بعد ملاحظته لحركة شفتيه .
٣) تــتكرر هــذه المحاولـــة للتعرف على أهمية توضيح مخارج الألفاظ ، و للتدريب على التواصل الوجداني بين الممثل في حالة الكلام و الممثل في حالة الإنصات و للتدريب على تركيز الانتباه ، و التدريب على الارتجال – ربما .

(٢) لعبة تركيز الانتباه على شفتى ممثلين يهمسان كل بكلام مختلف عن الآخر

تدريب :-

١) يبدأ طالبان في الكلام المهموس و هم متقاربان مكانياً .
٢) يســتمع الطلاب الباقون حسياً لكلام كل منهما الهامس عن طريق ملاحظة الشفاه و يسجل كل طالب ما يحصله من كلمات كل منهما .
٣) تقـــاس قـــدرة كل طالب مستمع و ملاحظ على ضوء قدرته على التركيز وتحصيله.
٤) يتكرر هذا التدريب مع كل الطلاب .

(٣) لعبة الحروف (لتنمية القدرة على الانسيابية فى الأداء)

أولاً :

١) يختار الطالب كلمة ثلاثية الحروف و يبدأ فى تبديل مواضع حروفها ليعطينا معنى جديداً فى كل مرة .

٢) يحدد الطالب المستمع الكلمة التى لها معنى فى لغتنا .

٣) يختار الطالب المستمع الكلمة التى تروقه و يحدد سبب هذا الاختيار .

٤) يستخدم الطالب المستمع الكلمة التى يمكن أن تشكل فى نفسه ذكرى سعيدة ويصوغها فى جملة تعبر عن تلك الحالة و يؤديها همساً و على الطلاب تحديدها

٥) يستخدم الطالب المستمع الكلمة التى يمكن أن تشكل فى نفسه ذكرى حزينة ويصوغها فى جملة تعبر عن تلك الحالة و يؤديها همساً و على الطلاب تحديدها

٦) من يتمكن من تحديدها ينهض بتجربة كلمة رباعية الحروف و يبدأ فى تبديل مواضع حروفها ليعطينا معنى جديداً فى كل مرة .. و هكذا تكرر خطوات اللعبة مع تصاعد اختيار الطلاب مع الكلمة الدرامية الحروف .

ثانياً :

اختيار الطالب لحرف من الحروف الأبجدية و تجربة حروف الأبجدية عليه ليشكل كلمة فى كل مرة .

(٤) لعبة التكرار .. للتدريب على التوكيد

و هكذا ..

تجرى التجارب على طرق الأداء الصوتى و فى تلك التجارب تكمن معملية الأداء المسرحى الصوتى مدخلاً لحرفية الممثل .

الباب الثالث

منهج البحث في فن الممثل

البحث فى مجال التمثيل

تمهيد :

هــو بحــث غالباً ما يكون تطبيقاً ، باعتبار أن التمثيل أداءٌ حيٌ و حاضرٌ فى وجود جمهور حاضر حضوراً مادياً و وجدانياً و إدراكياً أو إدراكياً و وجدانياً .

و مادمــنا بصــدد البحــث فــإن التنظير لابد منه وصولاً إلى التأصيل عبر التأسيس و الدوافع و الطريقة الملائمة للأداء فى كل مستوياته الشعورية و المعنوية المدركة و الغائمة ، البسيطة والمركبة .

و مــنهج البحث فى فن الممثل يتوجه وجهتين . تتجه إحداهما نحو الممثل فى ذاتــه من حيث أدواته التعبيرية و ملكاته الذاتية : (صوته – جسمه – مشاعره – ثقافته و تأهيله و موهبته قبل ذلك كله) .

أمــا الوجه الثانى فيتجه نحو المكتسبات الخارجية : (الاكتمال الفكرى و المعرفى للــدور – الخــبرة – الحاســة التمثيلية والاكتمال الفنى و التخيلى – اللااكتمال الفني فى حالة المدارس الغيرية) .

أهمية البحث عند تمثيل دور مسرحى :

البحث هو عملية اكتشاف تستهدف الأداء و تأكيد مصداقيته . فالممثل الباحث يسعى إلى اكتشاف الصفات : (الجسمانية – الصوتية – العقلية – التفضيلية) .

و يســعى إلــى اكتشاف الميول : (العاطفية – الإدراكية – الإرادية – الهوائية – المزاجية – المشاكساتية – التلهوية – الاستكانية) .

و يســعى إلى اكتشاف المشاعر : (مستويات الشعور : متى تشعر بالتسلية – متى تشــعر بالغضــب – مــتى تشعر بالقهر – متى تشعر بالإحــباط – مــتى تشعر بالزهو – متى تتحير – متى تــتمرد – متى تخنع – متى تكون ودودة فجأة – متى تكون عدوانية فجأة ...)

و يســعى إلــى اكتشاف الباعث : (ما الدافع إلى التغير من حال إلى حال – من شعور إلى إدراك ومن إدراك إلى إرادة و العكس – ما

الأسباب الكامنة خلف كل فعل تفعله صوتاً أو حركة أو إيماءة) .

كمـــا يسعى إلى كيفية توليد المشاعر : (هل عن طريق الذاكرة الانفعالية – أم عن طـــريق الحـــركات الطبيعـــية و الارتباط الشرطى أم بالسرد التمثيلى أم بلغة الجسد أم بالحلولية أم بالغيرية؟)

و يســـعى إلـــى اكتشاف دور المكان و الزمان : (انعكاس المكان و الزمان على سلوك الشخصية : كيف تتصرف فى خمارة ، أو حبس ، فى بيت دعارة ، فى معبد أو فى متحف ، فى السوق ، فى قاعة الدرس ، فى خندق أو عند الانفراد بشخص من الجنس الآخر ...)

و يســـعى إلـــى اكتشـــاف الطـــريقة المناسبة لعرض الإرادة و لعرض المشاعر : (بالتجســـيد أم بالتشخيص أم بالتراوح بين الطريقتين ، بالتســـميعية أم بالحركانـــية أم بالسرد التمثيلى أم بلغة الجسد ؟)

أدوات البحث فى فن الممثل :

لا شـــك أن تحليل الممثل لدوره انطلاقاً من النص إلى جانب تفسير المؤلف – إن وجـــد – وتفسير المخرج وفق رؤيته بالإضافة إلى المناقشات حول النص و حول الـــدور مـــع الاســـتعانة بالكـــتابات النقدية حول النص و أعمال المؤلف ، و حول عـــروض سابقة للنص نفسه مع الملاحظة الشخصية لحالات مماثلة لحالات الدور موضـــوع التمثيل . و ذلك بالإضافة إلى استشارات إخصائيين حول بعض الأنماط المعقـــدة مع اجتهادات الممثل نفسه، و قدرته على الإبداع و التفجر و الإشعاع عبر الإخـــلاص و الصـــدق . لا شك أن هذه العناصر تشكل كلها أدوات البحث فى فن الممثل .

الفصل الأول

. ما قبل التمثيل



موضع عناية الممثل بالدور المسرحي :

يـــرى هـــيجل أنه يتوجب على الممثل أن يضع الدور الذي سيقوم بأدائه موضـــع عنايـــته . والممثل لكي يضع الدور الذي سيمثله موضع عنايته فإنه يحقق ذلك عبر مراحل رئيسية :

المرحلة الأولى (تمهيدية) :تعتمد على القدرة على التحصيل عبر المهام الآتية:

أولاً : فهـم الاتجـاه الفنـي الذي أصدر عنه الكاتب نصه المسرحي . ليس هذا فحسب ولكن عليه فهم الاتجاه الأدبي والفني لأعمال الكاتب كلها .

ثانـياً : عليه الإلمام بحياة الكاتب والمؤثرات المختلفة التي أثرت على مسرحه من ناحـية ثـم تلك التي أثرت على نصه المسرحي الذي تلعب فيه الشخصية التـي وزعـت على الممثل ؛ دوراً محدداً، وذلك من خلال تحليله للنص وفهمه له .

ثالـثاً : علـيه تحلـيل الدور الذي سيؤديه ليقف على إيجابياته وسلبياته في الفعل المسـرحي نفسه وعلاقاته ودوافعه من خلال تفاعله مع غيره في الحدث المسـرحي مسترشـداً بمـا ورد في النص نفسه من حوار له أو لغيره إذ يعرض له مع الإرشادات النصية ومع توجيهات المخرج وملاحظاته، ومن خلال الدراسات التحليلية أو النقدية التي تكون - ربما - قد كتبت عن المسـرحية أو عـن الشخصية سواء في النص نفسه أو في عرض له أو أكـثر مـن عرض مسرحي ليستنبط منها جميعاً وجهة النظر التي سوف تكـون مدخلاً له في الإمساك بمفاتيح أداء تلك الشخصية أو ليغاير وجهة نظر أو أخرى حول النص أو العرض.

رابعـاً : الوقـوف على وحدة الخصائص النفسية للشخصية ومستوياتها عبر الدور الذي سيؤديه .

خامسـاً : الوقوف على وحدة المعنى في الفعل الدرامي (قولاً أو حركة أو إيماء) حـتى يتسنى له تجسيد وحدة الأداء أو تشخيصها (إعادة تصويرها) حالة الأداء الملحمـي الذي يعنى بتصوير الصفة الاجتماعية في فعل الشخصية

موضع التمثيل - مع الوقوف على الصفات الذاتية الرئيسية والفرعية في الدور من خلال الحوار .

سادســاً : الوقــوف على وحدة الموقف الدرامي لتجسيده أو لإعادة تصويره للدور حسب الاتجاه التمثيلي المطلوب .

ســابعاً : الوقوف على وحدة السياق إذ أن لكل عمل سياقاً خاصاً به يتم عن طريقه تفسير دلالاته.

ثامــناً : الكشف عن الخصوصية الذاتية من خلال حوار الشخصية - إن وجدت - حــتى يبلورها في أدائه - مثلاً - (هدف كريون من طرد ميديا هو خوفه من احتمال أذى ابنته، وتصنعه للعدل والرحمة في حرمان ميديا من ابنيها وهو زعم غيرحقيقي)

تاســعاً : تحديــد طبــيعة أداء الشخصــية . هل هي إرادية أم أنها انفعالية أم هي شخصية عقلانية .

عاشــراً : الإلمــام الــتام بــدلالات الزي والألوان والديكور والأثاث والاكسسوار والضــوء والعــتمة والحــركة والســكون والصمت والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المشاركة في العرض وبالكتلة والفضاء .

حــادي عشــر : الإلمــام بالمســتويات الفنــية للحوار (التشبيه - الكنايات - الاستعارات والأساليب المجازية والخيرية والرموز).

ثاني عشر : الإلمام بأساليب التمثيل داخل التمثيل أو المعايشة مما قد يتطلبه الدور.

ثالــث عشــر : الهــروب مــن الــرتابة في الأداء والهروب من الإرنان في أداء المســرحية الشــعرية (سيطرة موسيقى الشعر على أداء الممثل - على صوت مشاعره)

رابــع عشــر : اســتعراض عدد من أساليب الأداء للشخصية قبل الاستقرار على الأسلوب المحدد بالانتفاع " بلو" السحرية التي دعا إليها ستانسلافسكي .

خامس عشر : الاهتمام بتقطيع الحوار وضبطه ضبطاً لغوياً مع العناية بمناط القول في كل جملة (جوهر ما تريده الشخصية - دوافع القول) .

المرحلة الثانية : تحديدية : وفيها يحدد الممثل أسلوب الأداء المناسب للدور في الصوت وفي الشعور ، وفق البواعث والاتجاهات المتضمنة في الحوار والتوجيهات المصاحبة في النص الموازي وفي الإخراج والدراسات النقدية السابقة حول النص نفسه.فقد يكون الأداء المطلوب للشخصية تبعيداً عن طريق التشخيص والمدرسة الصوتية باستعارة الفعل وبإعادة طريقة أداء سابقة (بالاقتباس الجزئي للصوت وللحركة وللفكر أو للنص كما في شخصية (السمندل) في مسرحية : (الأميرة تنتظر) لصلاح عبد الصبور)

مثال : تبريرات تعكس دوافع السمندل إلى خلع الملك والد الأميرة :

١- مرض الملك يفقده السيطرة على نفسه .

٢- استخفاف عامة الشعب به بسبب عاهته التي تفقده السيطرة على الحكم .

لذلك يكون منطقياً خلعه وجلوس من هو أقوى منه صحة وقدرة على السيطرة إلى جانب أن السمندل المتآمر حبيبها .

فما هي طبيعة أداء هذا المقطع عن طريق التمثيل وما هو منهج التمثيل المناسب :

المنهج : إعادة التصوير (بالتغريب الملحمي)

طبيعة الأداء : تتمـــثل فـــي الخطوات التي على الممثل أن يتبعها لتحقيق منهج التغريب في تمثيل هذا الدور .

وسائل التغريب في فن الممثل :

<u>وهنا لابد من وقفة نظرية للتعرف على وسائل التغريب في فن الممثل :</u>

خلـــق مسافة أو بعد أو غربة بين الممثل ودوره وبين الدور والجمهور لتحقيق الدهشة بديلاً عن الإيهام .

- الممـــثل عـــند الاتجاه التغريبي هو مجرد وسيط بين الدور الذي سيؤديه وبين الجمهور (مجتمع العرض)
- المواظـــبة لفترة طويلة على قراءة الدور دون الدخول في إهابه (عند بريشت تدريب الرجل على دور نسائي وتدريب المرأة على دور رجالي لفترة)
- قصر المعايشة للممثل في دوره على التدريبات لا على العرض .

- رؤيــة الممــثل للشخصية بوصفها حادثة تاريخية مضت وانتهت وعمله على إظهــار تناقضــاتها وهــذا يتطلب منه بناء أداء الشخصية على مهل . مروراً بالتحليل .
- وجــود الممــثل على المسرح كما لو كان وجوده بالصدفة (تلقائية) (وعدم استعداد سابق) شبيه.شكلاً بالارتجال كمن يحكي عن حادثة سابقة .
- يعــرض علــى الجمهور مشكلة بهدف إيقاظهم وإثارتهم لإبداء الرأي والحض على التغيير . ويتحقق عن طريق صدام الممثل مع دوره .
- أداء الدور أداء (عقلياً فطرياً) في الوقت ذاته . بالابتعاد عن الشخصية .
- الاســتعانة عــند الأداء بالخلفــية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية لإبراز الصفة الاجتماعية للدور)
- اتخاذ موقف نقدي من الشخصية في كل مرحلة من مراحل تحولها ليكون معها أو عليها (مثال من السمندل ومن الأميرة) بإظهار سلوكه في شكل غير محبب لأنــه خــان مرتيــن ولأنه انتهازي وهو بذلك لا يكون أفضل الناس المؤهلين للحكم لأنه يفتقد للصدق والمصداقية وإن كانت له قدرة أو سيطرة .
- يعمــل علــى زيــادة الفــوارق بين الجمهور في الموافقة أو المعارضة على سلوكيات الشخصية المؤداة (الحياد)

عناصر تحقيق التغريب : (حرفية التغريب التمثيلى) :

١- النقل على الزمن الماضي : - ضرورة وجوده في النص الحواري .
٢- أداء الممثل قريب من - التحدث بلسان الغائب
٣- قراءة النص المسرحي بالملاحظات التي وضعها المؤلف بين الأقواس :

" السمندل : كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور
كان العامة حين تدور الكأس يقولون :
" إن السوس الناخر في أخشاب المخدع
قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية
بل كان البعض يقولون :

" إن ضموراً قد مس الأعضاء الملكية
حتى ضاقت كتفاه ، وقصرت كفاه
بل لقد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أقصر من ساق الملك الأخرى الحية
بل قالوا إن لحيته قد سقطت
أن قد برز له نهدان "

والأداء هــنا إعادة تمثيل الحادثة لإبراز صفات في المجتمع الذي تعيش الشخصية في كنفه بصفتها جزءاً منه وهذا يناسب الأداء الملحمي التغريبي .

الأميرة : جلف أيضاً

السمندل : مست رأسي الفكرة ذات مساء
كنا نسمر فيه نحن الحراس
في نوبتنا فوق السور
وسمعت القائل :
الملك سيمضي ، لم ينجب ولداً كي يخلفه في عرشه
كي يرفع خيمته المنهارة "

الأميرة : لا يحكي عن مضجعه إلاّ رجل وغد

السمندل : أنا لا أحكي
لكني أتذكر
أذكر حين أملتك نحوي مرة
واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل
وتمايل قدك كالغصن المثقل
هذا كان
في العام السادس من صحبتنا

(وهذا تعليق يعمل على وجود مسافة تغريبية تخرجه عن المعايشة)

أذكر حين تمددنا عريانين لأول مرة

وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور

في جفنينا

هذا كان في العام الثامن من صحبتنا

كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارك

" يا قمري العريان

يا وردتي الملتهبة

يداك حبل وضلوعي عربه

قدني إلى حدائق النيران "

الأميرة : صه .. اصمت

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذني

أمطر في بطني طفلاً "

إن مـــثل هـــذا الـــدور يحمـــل في طياته سمات الأداء داخل الأداء (التمثيل داخل التمثـــيل) تشخيصاً وتوجهاً صوتياً لأن الممثل فيه مطالب بإعادة تصوير الشخصية أو مواقـــف من مواقفها كما فعل السمندل في تصويره النقدي لشخصية الملك على ألســـنة العامـــة - كمـــا زعم - أو في إعادة تصويره لحديث الأميرة وطريقتها عـــندما كانـــا غارقين في الهوى حيث يعنى بتصوير الصفة الاجتماعية للدور وفيه أيضـــاً بـــذور المعايشة إذا أدى أداء يبرز الصفات النفسية الداخلية للدور بما يجسد بواعث الفعل عندها . كما يمكن أداؤه أداء كوميدياً - إذا أدى الاقتباسات الحوارية والحركية - أداء يبعث على السخرية في تقليده لحركة الملك .

ويمكـــن أيضاً التعويل على دور الشبلي في مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصـــبور فتؤدى أداء معايشة حتى بكائية الشبلي على الحلاج المصلوب وهو رفيق دربه في الصوفية وفي الحياة كما يمكن أداء المقاطع المقتبسة من اقوال الحلاج أو إعادة الشبلي لقول قاله للحلاج في الماضي في سبيل نصحه بالابتعاد عن الخوض في نقد الحكام وطرح قضايا العامة ومعاناتها .

ويمكـــن أداء الـــدور أداء كوميدياً إذا غيّر طبقة صوته من الأداء الوقور المناسب للموقف المأساوي وهو البكاء تحت قدمي (الحلاج) المصلوب فجعل طبقة الصوت حـــادة وإيقاعات صوته سريعة أو إذا جعله المخرج يدخل على (بغلته) أو حماره فيـــنزل من على ظهره ويترك الحمار مطلقاً فيجري الحمار ويتركه أو يلمس بفمه قدمـــي الحلاج المصلوب على الشجرة أو يطلق نهيقاً يملأ المكان او جعل الشجرة تســـقط على رأس الشبلي ثمرة من فاكهتها أو أوراقها بشكل متوال وهو راكع باك عـــند قدمـــي الحلاج أو أن يخوض في وحل أسفل الشجرة فيضطر إلى رفع ثيابه بشكل لافت للنظر ويدخل هذا كله ضمن حرفيات الممثل .

كـــل تلـــك أساليب يمكن للممثل الأداء وفقها بما لا يشذ عن الاتجاه العام للإخراج ووفق أسلوب الإخراج الذي تتبعه المسرحية إذا غاير أسلوب النص .

كمـــا يمكنه الأداء الافتعالي (الميلودرامي - الدراماتيكي) كأن يستخدم المدرسة الصـــوتية أو يقـــرأ مـــا يقوله من ورقة دسها في ملابسه أو غير ذلك من أساليب الافتعال .

المرحلة الثالثة : تسليمية : حيـــث يســـلم الممـــثل للشخصية صوته وجسمه ومشـــاعره أو إدراكـــه حسب الاتجاه التمثيلي المطلوب (تغريبي - تجسيدي - دراماتيكي) إذ يعيرها للدور أو يوظفها لمجرد نقل صورة الدور .

المرحلة الرابعة : وهي مرحلة نقدية : تخص الاتجاه التغريبي في التمثيل وفق الأداء الملحمـــي حيث يضع الممثل لمساته الأدائية النقدية التي تكشف عن الصفات الاجتماعـــية للـــدور بحيـــث يـــبدو الســـلوك الذاتـــي للشخصية جزءاً من السلوك الموضوعي الخاص بمجتمعه لأن الشخصية عنصر من عناصر المجتمع ودوافعها ليســـت ذاتـــية بقـــدر مـــا هـــي دوافع اجتماعية تخص مجتمعها ولو أن الظروف الاجتماعية قد تغيرت لتغير سلوكها.

التمثيل تمهيداً للشرط الذاتى للفعل

فى تكوين رأى عام

عـندما تواجـه " مـيديا " (يوربـيدس) نفسها – أولاً – فى منولوجها ذى المسـتويين:(المسـتوى الذاتى) و خطابها العام الذى توجهه للنساء (الجوقة) فهى تخلـق الشرط الذاتى للفعل الذى هو رد فعلها على " جاسون " (زوجها الخائن) . أى أنهـا تؤكـد إرادتها و تعلن قرارها أو موقفها على نفسها أولاً و بعد ذلك تتجه بخطـاب ذاتهـا إلى جنسها فى عمومه ، لتستحث الشرط الموضوعى لجنسها فى عمومـه ، إزاء الرجل و جنسه فى عمومه ، لأن ما حاق بها له نواة فى ذات كل امـرأة ، فكل امرأة تؤدى واجبها تجاه الرجل فى أسرتها فى مقابل حقوق لها عند الـرجل و الأسـرة معاً . و مع أن الواجب و الحق لا تكافؤ بينهما إلاّ أن حصول المرأة على ذلك الحق مرتهن بإرادة الرجل و حالاته المزاجية والشرط الموضوعي للمجتمع . وهى تدرك ذلك ولهذا تدرك ذلك لهذا تستنهض إرادتهن فى رفض ذلك كله في ذواتهن .

إذن فعلـى الممـثلة التـي ستجسد هذا الدور المركب أن يعايش حالة إعداد الذات ذات " مـيديا " الـتى ترتد إلى نفسها ، تتجمع بداخل نفسها صوتاً و فكراً فى حالة سـكون أو أقرب ما يكون إلى السكون ، لتتدبر أمرها وتعيد قراءة نفسها وتعايش مرحلة تأمل جروح الذات من داخلها وذلك يتطلب أداء صوتياً يتسم بخفوت النبر و بـطء المـيزان الإيقاعى ، خاصة و أن تلك الحالة تعد مرحلة تمهيدية وهى بمثابة إعداد ذهنى ونفسى لمرحلة تالية أكثر أهمية و هى مرحلة خطابها العام لشحن همة الجوقـة (النسوة) بوصفهن جنساً فى مواجهة عامة و شاملة لجنس الرجال لأنها تطور أزمتها الذاتية بينها و بين زوجها لتصبح أزمة عامة بين النساء و الرجال .

فخطابهـا أمـام النسـوة يتطلب من ممثلة الدور لوناً من الانضباط الإيقاعى المتزن صوتاً وحركة و جدية ومنطقاً مرتب الأفكار و تنويعاً فى الأداء الصوتى ما بيـن الشدة واللين فى محاولة لاجتذاب انتباه جمع النسوة و التأثير و الإقناع . على أن ذلـك يـتحقق إذا تجسد أداؤها كما لو كان الخطاب مرتجلا ، فهى تسرد سرداً

شـــفهياً قضية نسوية عامة ، انطلاقاً من قضيتها هى نفسها فى إيجاز غير مخل و إحكـــام فى نطق الكلمات ، مع مساندة بأداءات غير لغوية عن طريق الإشارات و الإيماءات .

يقـــول " خـــوان كـــارلوس مويانو " : " إن السرد الشفهى التمثيلى يعد أساساً موجـــزاً للحكايـــة المكتوبة و لكن الذى يحدث هو أن الموجز الشفهى على مستوى الكلمـــات يعتمد على الطريقة الأدائية الشفهية الصوتية للراوى فى نطق الكلمات ، فى أدائه للغات غير المنطوقة عبر حركاته ونظراته و إشاراته و هى الأمور التى يلجأ الكاتب إلى شرحها عن طريق الوصف أو الكتابة الموسعة . و فى الوقت الذى يعتـــبر فـــيه العمـــل الأدبى عملاً مغلقاً فإن سرد الحكايات مجال مفتوح يلعب فيه الارتجال و الجو المحيط دوراً مهماً لأن إبلاغ الفعل لحظة السرد هو بمثابة الحدث الذى لا يتكرر " [1]

إن مـــيديا فى خطابها تسرد أمام الجمع النسوى قضيتها متقنعة بقضية نسوية عامة ، فهي تدلف من العام إلى الخاص .

" مـــيديا : .:. .. لســـت أمـــتدح المواطن الذى يتعالى و يقسو على بنى وطنه لعدم معرفته بهم أما عنى فقد حطمت نفسى تلك المصيبة التى هوت علىّ و ما كنت أتوقعها . لقد آتيت (هنا) و خلفت ورائى متعة الحياة يا عزيزاتى و مـــا عدت أتمنى غير الموت لأنه فى نفس اللحظة التى أصبح فيها زوجى بالنســـبة لـــى هـــو كل شئ كما تعلمن جيداً، قلب لى هذا (الخائن ظهر المجـــن) و أصبح فى نظرى أحط الناس أجمعين . إننا معشر النساء أتعس الكائـــنات الحية طرّا ، فإن علينا أولاً أن نشترى زوجاً بثمن باهظ لننصبّه ســـيداً علـــى أجسادنا فإذا لم نفعل كانت فى ذلك تعاستنا المريرة . و هنا تواجهـــنا أعقد المشاكل هل الزوج طيب أم خبيث .. لأن الانفصال (عن الزوج) يسئ إلى سمعة الزوجات كما أن مواصلة الحياة بغير زوج فوق

---

(١) فرانشيسكو كارثون ثيدس ، مسرح السرد التمثيلى (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ١٩٩٦م) ص ١٢٤ .

احتمالهن فإذا تبين لامرأة ما أنها انتقلت إلى عادات و قوانين وجب عليها أن تكـــون ملهمة لتدرك ما لم تستطع أن تتعلمه من منزلها و لتعرف كيف تحســـن معاملـــة الـــرجل الذى يشاركها الفراش فإذا أفلح فى تحقيق هذه الرســـالة و قاسمنا السيد العيش فى رضى دون أن ينوء تحت أرزاء عبء ثقـــيل فأية سعادة عندئذ تغمر حياتنا . و إلا فخير لنا أن نموت لأن الزوج إذا ســـئم الحـــياة مـــن أهـــل منزله فرّ خارج الدار ليغسل قلبه من الأسى (قاصـــداً أحد أصدقائه أو أقربائه) أما نحن فمحتم علينا أن تحوم أرواحنا حـــول شخص واحد نتعلق به . و مع ذلك يقولون عنا: إننا نحيا حياة آمنة خالـــية من الأخطار داخل البيوت بينما يطعمون هم صدورهم للحراب فيا لغـــباء تفكـــيرهم . لكم كنت أتمنى أن أخوض حرباً فى جبهة القتال ثلاث مـــرات حاملة (أثقل) الدروع – ولخيرٌ لى هذا من أن أعانى آلام الولادة مـــرة واحدة . ولكن ما لكن و هذا الحديث الذى يعنيكن مثلما يعنينى فهذا بلدكـــن ، و ذلـــك بيت أبيكن وتلك رفقة الصحاب و بهجة الحياة ، أما أنا فوحـــيدة ، و لا وطـــن لـــى ، أهاننى ذلك الرجل بعد أن اختطفنى من بلد غريـــب لا أم لى و لا أخ ، و ليس لى أقارب أحتمى بهم من تلك المصيبة التى ألمت بى .

لذا أرجو أن تستجبن لطلبى هذا : إذا رأيتنى و قد وجدت حيلة أو مكيدة ، أقتص بها قصاصاً عادلاً من زوجى لقاء ما أقترف فى حقى من إهانات (و علـــى الرجل الذى زوّجه ابنته) أرجو أن تلزمن الصمت لأن المرأة و إن كانـــت هيوبة بطبعها فى كل شئ جبانة فى القتال تخشى رؤية السيف فهـــى إذا أدركـــت أنها قد أهينت فى فراش الزوجية فلن تجدن أقوى من روحها تعطشاً للدماء .

قـــائد الكـــورس : لســـوف افعلن (ما تطلبين) فالحق لك يا ميديا فى انتقامك من زوجك "[1]

---

(٢) يوربيدس ، ميديا ، ترجمة : كمال ممدوح حمدى (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)

ومع أن ميديا تنتقل فى خطابها السردى من قضيتها الخاصة إلى قضية النساء بعامـــة وتعـــود لتتسلل من جديد إلى قضيتها فيما لا يخرج عن خطين أدائيين عبر أســـلوب السرد التمثيلي الذي هو أقرب إلى الارتجال فى أسلوب الأداء إلاّ أن أداء الممـــثلة يقـــوم على حالة خارج نطاق التجسيد ، خاصة عند عرضها للقضية فى عمومها، بوصفها قضية كل النساء . فلأن خطاب ذاتها قد اختلط بقضية عامة لذلك فهـــو فـــى مضـــمونه يشكل معادلاً لتكوين رأى عام حول قضية نسوية . و على الممـــثلة هـــنا التأكيد فى أدائها على إظهار الصفة الاجتماعية و إن التبست بالصفة الذاتـــية الخاصـــة بها ، فالرجال كلهم على شاكلة زوجها و النساء كلهن معرضات لأن يقفـــن موقفها بسبب من الرجال – و هى صفة اجتماعية من جهة نظرها هى وحدها ، أى من جهة نظر فردية ذاتية – بمعنى أنها صفة اجتماعية زائفة ، و لكن الممـــثلة مطالـــبة بأن تصورها صفة اجتماعية حقيقية لأنها تحاول تصوير دافعها الذاتى على أنه دافع عام يخصهن جميعاً فهى و إن كانت تواجه المحنة فإنها تخرج بها خارج نفسها لتسقطها فى حجر رأى النساء العام تبريراً لما تنوى فعله * فكأنها تقـــنع نفسها أولاً ثم تقنع الرأى العام بما عزمت عليه فى قرارة نفسها لتحصل فى الـــنهاية علـــى موافقة علنية صريحة من مواطنات البلد نفسها على ضرب زوجها وربما الملك كريون و ابنته .

إن عقلهـــا هو الذى يواجه المشكلة بعد هزيمة مشاعرها . فبعد انطفاء عاطفة الحـــزن والغـــيرة و الندم حل الغضب الهادئ المتقنع وراء قضية عامة مفتعلة أو مدسوسة على الرأى العام و منطلية عليه

- **ميديا و تمثيل مراحل التعويض :**

إن مـــيديا تـــنفس عن ما كابدته من خيانة زوجها لها فتنفث سماً كما لو كانت أفعـــى . و ممثلة الدور ألزم لها أن تتصور تسلل الأفعى السامة و بريقها الخارجى الذى يخفى قبح فعلها المميت و سمها القاتل الفتاك بأن يكون عقلها بارداً و عاطفتها

---

* وهذا يذكرنى بما يحاول " بلير " أو " بوش " فعله فى التحريض اليومى المتتابع للدول على العراق

دافئة فى بعض المناطق من سردها أو خطاب ذاتها و أن تكون عاطفتها باردة فى مـــناطق نقل القضية من حيز الذات إلى المحيط النسوى العام . و أن تتخذ محددات أدائية تصور من خلالها النقلات الأدائية فى خطاب الشخصية :

- تأمل جرحها العميق بصوت مسموع .
- تدبر أمرها و اتخاذ قرارها بنقل الصراع من داخلها إلى مجتمع نساء البلدة .
- إلقـــاء بيان على نساء البلد فى محاولة تكوين رأى عام نسائى مؤازر لها .
- كشف معلومات و معارف تساند بها القضية المطروحة .
- عرض مشكلتها الخاصة ملتبسة بقضية عامة تتقنع خلفها لتثير النساء ضد الرجال .
- تعمـــيم المشكلة على النساء كجنس بتحويل المشكلة إلى قضية عامة للمرأة .
- خلق تيار تعليمى نسوى قائم على التعصب الجنسى .
- مزج الخاص بالعام و التحذير من الفصل بينهما .
- الخلوص إلى مطلبها للثأر من الرجل و الحصول على تأييد المجتمع النسائى كله .

إن حســـن أداء عرضها لقضيتها كان نتيجة لحسن اختيارها للعلامات الكلامية و غـــير الكلامية التى يجب أن يتمتع بها الخطيب السياسى صاحب القضية . و قد أدى حســـن العرض وحسن التنفيذ و حسن الاحتجاج والاستشهاد إلى إقناع جمهور النســـاء و الـــنجاح فى تكوين رأى نسائى عام . و من ثم الحصول على تأييدهن و موافقتهـــن علـــى الصـــمت بازاء عزمها على الثأر و الانتقام من زوجها ، و هذا التـــتابع المرحلى يعادل طريقة عرض القضية للدلالة على صحتها وصدقها بهدف الإقناع بها – و هذا يحيلنا على المستوى المعاصر لشحذ أمريكا وبريطانيا لعشرات الـــدول و الإقناع بضرورة وقوفها خلف أمريكا فى ذبحها للشعب الأفغانى –أولاً–

والتغاضى ثانياً عن مذابح الدولة الصهيونية للشعب الفلسطينى فى أرضه و لتعبئتها أخيراً للرأى العام العالمى لذبح الشعب العراقى– باستخدام الأكاذيب عبر الإعلام.

إن أداء الممـــثلة هـــنا هـــو أقرب إلى الحكى منه إلى المحاكاة لذلك قلت إنه (ســـرد تمثيلى) من حيث الأسلوب. و الممثلة تؤديه بالكلمة المسرودة و النظرة و الحـــركة الصامتة و الإيماءة و وضع الجسد و الحركة والإشارة شأن أى لون من ألـــوان الأداء و لكـــنها تركـــز على الصفة الاجتماعية أكثر مما تركز على الصفة الذاتية .

الجوقة و أسلوب السرد التمثيلى

تســـتهل الجوقـــة فى مسرحية " جريمة قتل فى الكاتدرائية " [1] أداءها بتحديد المكـــان ، وتحديـــد طبيعة الفعل الدرامى ، و تحديد دوافع الفعل ثم تحديد الهوية و الدافع إلى تواجدهن قرب الكاتدرائية .

وحـــتى يتمكن المخرج من صنع التكوين فى ذلك المشهد الافتتاحى للجوقة و حـــتى تتمكـــن مجموعة الفتيات المؤديات للحوار يجب أن يلم كلاهما بالدوافع من وراء الفعـــل فـــى مظهـــره الصوتى و فى مظهره الحركى . و هى أربعة دوافع تـــتراوح ما بين الدافع النفسى و الدافع الاجتماعى و الدافع الدينى و الدافع الطقسى (المناسباتى) .

كمـــا أن علـــى المخرج و الممثلات المغنيات ربما – حسب رؤية المخرج – تحديـــد طبيعة المكان و طبيعة الفعل قبل تحديد طبيعة الدوافع سواء من الحوار أو من النص الموازى (الإرشادات) و ذلك على النحو الآتى :

- ❑ **تحديــد هوية المجموعة :** " نحن فقيرات ، نسوة كانتربرى الفقيرات " و هذه صفة اجتماعية
- ❑ **تحديد طبيعة المكان :** " قرب الكاتدرائية " هن يقفن أذن خارج الكنيسة .
- ❑ **تحديد طبيعة الفعل** : " لتنتظر هنا " هدفهن الانتظار .

---

[1] ت.س إلـــيوت ، جـــريمة قـــتل فى الكاتدرائية ، ترجمة صلاح عبد الصبور (سلسلة من المسرح العالمى الكويتى ، المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الآداب) .

❑ **تحديد دوافع الفعل** : هناك أربعة أسباب لانتظارهن قرب الكاتدرائية :

- ❖ **أولاً : الدافــع الأول** :- الشــعور بالنذير و الخطر " أ دفعنا الخطر ، هل اليقين بالأمان هو ما قاد خطانا صوب الكاتدرائية ؟".
- ❖ **ثانياً : الدافع الثانى** :- وقوعهن فى محنة " و أية محنة " و هو دافع نفسى نتيجة من دافع اجتماعى – غير ظاهر – .
- ❖ **ثالــثاً : الدافع الثالث** :- الرغبة فى الاستشهاد :"إننا مسوقات لحمل عبء الشــهادة" و هو دافع دينى و إيمانى عميق بالقدر و الاستســلام و هو دافع نفسى أيضاً . و ربما تكون له أبعاد اجتماعية أو اقتصادية مختفية خلفه .
- ❖ **رابعــاً : الدافع الرابع** :- حلول الذكرى السابعة على وجود كبير الأساقفة فــى المــنفى و ذلك وفاء منهن و هو دافع اجتماعى تدينى الانتماء أقرب إلىالطقس .

وإذا كانــت هذه الدوافع الأربعة هى الدوافع الدرامية لتكوين أوضاع حركتهن (أجسام الجوقة على المسرح) فهى كلها دوافع استكانة و استسلام . ولأن المكان له قداســة – هــنا – والفعل وفاء لمقدس غائب غياباً جبرياً والزمان زمان طقسى و تذكــر مــتكرر والحالــة حزيــنة واستسلامية فإن طبيعة الأداء الصوتى و الأداء الحــركى لدرامــيات التعبير عن الموقف لا تخرج عن تلك الحالة من حيث الأداء الشبيه بالترتيل و الحركة الساكنة فى تكوين عام توظف فيه المؤديات تمثيلاً سردياً – ربما يكون موقعاً – القليل من الإيماءات و الإشارات الموحدة

و لأن الحواريــة هــنا عبارة عن شكوى الجوقة لألم الفراق فإنهن لابد و أن يكــن من العجائز اللواتى أحسسن بقرب نهايتهن الدنيوية ممن يداومن على حضور القداس بإمامة كبير الأساقفة (توماس بيكيت) الذى طارده الملك هنرى الثانى لأنه يحــافظ على أوقاف الكنيسة من تبديد الملك لها بعد أن عزل كبير الأساقفة من قبل رومــا و عيــن بــدلاً مــنه صديقه و نديم مجالس شرابه و لهوه السابق (توماس

بيكيــت) فخشـــع هـــذا بعد أن أصبح على رأس الأساقفية و حفظ مال الكنيسة من سرف صديقه السابق – الملك هنرى الثانى – .

ركائز تحليل الأداء الجماعى :

إن ركائز تحليل الأداء الجماعى للجوقة لا تختلف فى إطارها العام عن تحليل ركائــز أداء دور فردى أو تحليل أداء فردى من بين مجموعة الجوقة فهى فى كل الحالات لا تخرج عما يأتى :

- قراءة الدور فى إطار قراءة النص كله . و اكتشاف العلاقات و القيم و الدوافع و علاقة ذلك كله بالدور المنوط بالممثل أداؤه .
- تحديد علاقات الشخصية مع النفس و الآخرين .
- الكشف عن مناط التعبير فى كل مستوى من مستويات الدافع .
- تحديــد طريقة التعبير الصوتى و الحركى الملائمة للموقف و للمكان فى منهج أدائى – وإن كان التعبير الحركى منوطاً بالإخراج – .
- ضبط إيقاع الموقف بتوظيف ملائم فى التوكيد و التنويع و التكرار و اللمســات و الإيمــاءات الناقصة و التوازن و الخفوت و الوضوح و الصـــعود و الهــبوط .و ذلك يتحقق بالحاسة التمثيلية – نبت البيئة و الخبرة – تقول د . سامية أسعد :" جسم الممثل و حركته يعيداننا إلى مجموعـــة ســيميولوجية مختلفة عن النص تسعى إلى الوصول إلى العلاقـــة بيـــن الكلمـــة و تجسيدها . يؤدى الممثل دوره بالحركة و الكلمـــة. و الحركات التى يعبر بها عن دوره تصدر عن جسده وفقاً لـــبعض الأســـاليب الفنية . و حركات الوجه أقرب الدلالات الحركية إلـــى التعبير بالكلمة . و هناك عدد كبير من الحركات الإيمائية التى تبطلها عملية النطق بالكلام فى هذا المستوى "

وفى حالة أداء الجوقة النسائية هنا فإن :

" القيمة التعبيرية التى تحظى بها دلالات عضلات الوجه تجعلها تحل محل الكلمـــة أحـــياناً ذلك أن هناك أنواعاً شتى من الدلالات الإيمائية المرتبطة

بـــبعض أشكال التعبير غير اللغوية و الانفعالات كالدهشة ، والغضب مثلاً ، والأحاسيس الجسمانية والعضلية كالتعبير عن الحزن أو الألم " [1]

وفـــى ذلـــك يقـــول أنتونان آرتو : " لا ينبغى أن نعنى بكلمة التعبير عن الأفكار بالكلمات فحسب ، و إنما أيضاً التعبير عن الأفكار بالحركات "

وليس هناك شك فى أن أنسب طريقة للتعبير غير الكلامى فى أداء الجوقة هو التعبير بالوجه و بالإشارة والإيماءة . يقول كلود كيبنز : " الوجه رؤية كلية أعظم بكثير حتى من الرأس و عندما لا يكون هناك وجه فنحن نشعر بالتوتر مع الشخص المضـــطرب الذى يجئ دون التأكد منه . نحن نريد أن نرى العينين ، الفم ، الهيئة الكلـــية لتركيـــب ملمح من وجه واحد ، ولا شك أن تعبيرات وجوه الجوقة فى هذا المشـــهد أكـــثر بلاغـــة من مؤازة التعبير الصوتى الجماعى تعويضاً عن الحركة المقـــيدة الســـاكنة فى تكوينهن أمام الكاتدرائية. " فالوجه ليس أعظم أجزاء الجسم منظراً فحسب بل هو أيضاً ذلك الجزء الذى يجب أن يصنع المنظر " [2]

نظرية الاكتمال الفنى

و الحاسة التمثيلية فى دور " مس جوليا "

غالـــباً ما ينسحب الأسلوب الأدبى للنص المسرحى على عرضه عندما يخرج علـــى خشـــبة المسرح . إن أسلوب تمثيل أدوار مسرحية طبيعية هو نفس أسلوبها الفـــنى . فتفاصيل توجيه النص المسرحى للمنظر وجهة طبيعية ، تفرض أن يكون أداء الممـــثل فى داخل المنظر متمثلاً للأسلوب الطبيعى فى الأداء وفق منهج الأداء النفســـى الذى نادى به رجل المسرح الروسى ستانسلافسكي " و هو ما يلزم الممثل بالتثقيف بثقافة سلوك الشخصية عن طريق تحليله للدور تحليلاً اجتماعياً و فكرياً و تحلـــيلاً نفســـياً وصولاً إلى تعبير الشخصية بعد اكتشافه لصوت الدور و حركته و بواعثه و علاقاته بما يتوافق مع بيئته و ثقافته و سلوكه .

---

[1] د . سامية أسعد ، الدلالة المسرحية " عالم الفكر " مج العاشر ، ع الرابع (الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الآداب - يناير/فبراير/مارس ١٩٨٠) ص ٩٠

[2] CLUDE KIPINS , The Mim Book , Halper Colophon Book , Halper & Row Publishers NEW YORK , P.20

و هـــذا البحـــث يركز على شخصية (مس جولى) فى مسرحية سترندبرج الشهيرة ليكشف عن الحاسة التمثيلية فى الدور نفسه من حيث :

(اكـــتماله الفكـــرى – اكتماله الوجدانى – اكتماله الفنى الاتصالى – اكتماله الجمالى)

حول مفهوم الحاسة التمثيلية :

لا شك أن الممثل فى تاريخ المسرح العالمى هو أساس فن المسرح . فلقد بدأ المسرح بالتمثيل ثم كان المؤلف والنص ، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلاّ فـــى العصـــر الحديث. وحول أهمية الممثل يقول د.رشاد رشدى [1] : " ما لم يوجد رجـــل المســـرح و هو أولاً و قبل كل شئ الممثل المثقف القادر على تفهم النص المحب لفنه حباً يضحى فيه بكل شئ آخر فلا يمكن أن تقوم للفن المسرحى قائمة " ، و يقـــول د . لويـــس مرقص : " فن المسرح هو فن الممثل . والتمثيل امتداد فى الزمان و المكان . و كل تطور لحق بفن المسرح هو إضافة لفن التمثيل . و سواء اتجـــه الممـــثل نحو المعايشة أو اهتم بإبراز صفة اجتماعية ، فهو يعمل على سد ثغرات النص خلال أدائه " [2]

و الممـــثل بـــلا خـــبرة لا حاسة فنية لديه . والممثل الموهوب ذى الخبرة بلا دراسة أو ثقافة تكون حاسته التمثيلية منتقصة .

إن مـــا يفـــرق بين الممثل المعتمد على موهبته فحسب و الممثل المعتمد على الموهـــبة والخـــبرة أن الثانى يستشعر الدافع و يتحسس انعكاساته ، ليستلهم التعبير المناسب للموقف الدرامى ، فى حين أن الممثل الدارس لا يقف عند حدود استشعار الدافـــع و مجـــرد تحسس انعكاساته على مشاعره فحسب ، و لكنه يعلم تمام العلم طبـــيعة الدافـــع أو الباعث على الفعل الدرامى و رد الفعل الدرامى للشخصية التى ســـيؤديها ، كمـــا يعلـــم مصـــادر انعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية و الحركـــية و الصـــوتية ، و كيفـــية صدور هذه الانعكاسات أو ترجمتها إلى تعبير

---

[1] د. رشاد رشدى" المجال الدرامى" (مجلة المسرح) ع . الثانى ، السنة الأولى ، فبراير ١٩٦٤ ص٥

[2] د . لويس مرقص " فن الممثل " (مجلة الجديد) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م

تمثــيلى قبل أن يجسدها تمثيلاً مع علمه بالفروق بين أنواع الأداء بين اتجاهات فن التمثــيل المتباينة : الصوتية منها و التشخيصية ، و النفسية أو التى تقف عند إعادة تصوير الصفات الخارجية للشخصية ، بل يلم بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما يلائم ذلك الموقف الدرامى ويلم بكيفية تخيره لأى من التعبيرات الأدائية المناسبة ، لماذا يخــتار هذا التعبير و لا يختار غيره بل يلم كذلك بكيفية أداء التعبير محاطاً برؤية نقدية فى الأداء نفسه وفق التغريب الملحمى إذا تطلب الدور ذلك . غير أن الممثل الموهــوب – ليس إلا – فقليلا ما يصيب التعبير عن الموقف الذى تصدى لتجسيده دون توجــيه غالباً ما يكون تلقيناً من المخرج و لا محل للإبداع فى ذلك الأسلوب التلقينى .

و الدراســة الــنظرية و المعملية فى فن الممثل تمكن الممثل من التفريق بين الأداء الواقعى لدور مسرحى (للشخصية) و الأداء الطبيعى للدور المسرحى نفسه ، مــثال لذلك: أداء ممثلة دور ليدى مكبث فى مشهد إعادة قراءة رسالة مكبث إلى زوجــته ، إذا أدت و صــوتها مسجّل فهو أداء طبيعى لأنه لا أحد يقرأ رسالة ما خاصــة إذا تضمنت أسراراً بصوت مسموع دون مبرر قوى ، و إذا أدته بصوتها المباشر فإن ذلك يكون واقعياً لأنه الأداء الأمثل للممثلة . أما الأداء الواقعى النفسى فقــد يــتحقق بــأداء ذلك الموقف فى وجود زوجها و هما فى فراش الزوجية فى مطارحــة غرامــية بحيث يظهر تأثيرها عليه من زاوية العاطفة ، و لتبرز نقطة ضعفه التى تسيطر عليه عن طريقها و تلك طريقة ثالثة لأداء ذلك الموقف .

والفــرق بيــن الأداء الواقعــى و الأداء الطبــيعى فرق دقيق و كثيراً ما يقع المتخصصــون والدارســون فى هوة الخلط بينهما . أما الممثل الدارس فإنه يجسد الدور بحيث يضعك أمام واقع الشخصية المنعكس من جوانب حياتيه معينة – على الفكــر المثالى للمتلقى – أمام مشهد من الحياة فيه نظرة مثالية أى أنه يمثل المشهد الحــياتى ليس كما حدث فى الحياة المعيشة ، بل كما يجب أن يكون (حدثاً مثالياً) و ذلــك هو التعبير الواقعى . و هو حين يمثل المشهد الحياتى وفق الاتجاه الطبيعى فإنــه يعمل على إبراز جوانب طبيعية فى حياة الشخصية ليس كما يجب أن تكون

علـيه بـل كما تؤديه الشخصية فى ظل ظروفها البيئية خلال نشاطاتها اليومية و تفصيل ذلك النشاط مركز على خاصية أدائية متكررة عبر أدائه للدور .

دور الخبرة النظرية فى فن الممثل :

وعن طريق الخبرة النظرية التحليلية يتمكن الممثل من استخلاص زمن حركة اللغـة من الحوار وحركة صورتها التعبيرية من لفظه لها و يتمكن من استخلاص مكـان الحركة التى نص عليها المؤلف أو تضمنها الحوار صراحة أو أوحى بها ، أو تضمنها الإرشاد التأليفى أو الإخراجى و مناقشة المخرج فيها و من ثم الإضافة الخلاقـة لأدائـه من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى و تبعا لتفاعل الجمهور و الحركة النقدية . و كذلك يفرق بين الحركة والتحريك و تلك مهمة الخبرة التحليلية للدور المسرحى أولاً و أخيراً .

الممثل و الزمن الخيالى فى التعبير :

كذلـك يتمكن الممثل من إنشاء زمن خيالى للفظة مستنداً إلى زمنه هو ذاتاً و فكـراً ومـزاجاً متوافقاً مع زمن بيئة الشخصية و بيئة اللفظة و موقفها فى المشهد الدرامـى أو الحـدث ، و دوافعهـا ونتائجها عند زميله ممثل الشخصية الأخرى المضـادة للشخصـية الـتى يمـثلها أو ممـثل الشخصية الموالية له ، أو نتائجها الضرورية فى النص عند الشخصية الأخرى ، و توحدها وتنوعها فى آن – معنى و شـكلاً – بحيـث تتماسـك معنى و شكلاً فتنتج الإمتاع ، و الإقناع بأنها خاصة بالشخصية و بالممثل و بالموقف و بالدافع دون غيرها . و كذلك إنشاء زمن خيالى للإشارة وللحركة و الإيماءة .

الممثل و التخلص من المفاهيم :

علـى أنه يتوجب على الممثل الدارس بعد ذلك كله أن يتخلص من المفاهيم . ذلـك أن المفاهـيم النظرية فى فن الممثل على تنوعها و أهميتها ، يجب أن تكون مجـرد دليل عمل ، أو مرشد لأنها نتاج تجربة ، لها جوانب مضت و لم تعد قابلة للوجود فى ظرف غير الظرف الذى استنتجت منه . و لأن التنظير وقفة نهائية عند نشـاط تم و انقضى ، و الحاجة للرجوع إليه مهمة تتمثل فى اكتساب خبرة ، و فى

إيجـــاد تفســـير لظاهرة مشابهة ، ولقياس بعض جوانب الأداء فهذا خاص بالناقد و الباحث . و لكن الممثل الدارس لا يعود إلى المفاهيم النظرية إذ أصبحت فى دمه و فـــى حســـه و فى وعيه ثم استحالت إلى اللاوعى، فهى لا تظهر إلا مختفية وراء ذاكرته الانفعالية و التخيلية التى يستدعيها عند تمثيل موقف درامى ، ليس بوصفها نظـــرية و لكن بوصفها وعياً بما سيقدم على تمثيله ، فكأن النظرية تظهر من خلف تجربـــته العملية . وكلما كان وعيه النظري بمدارس التمثيل و اتجاهاتها متجدداً و متواصـــلاً كان تميزه الأدائى و كان حضوره المتميز و تفرده الذى يجعله ممثلاً ذا شخصـــية . وللوصول إلى ذلك المستوى فإن ارتكاز الممثل الدارس على منهج و خطة أدائية يعد ضرورة واجبة .

الفصل الثاني

الممثل بين تحليل الدور المسرحي و تفكيكه



تحقـيقاً لحالـتى الصدق والإخلاص ، اللتين بدونهما لا يتحقق الإبداع ، و لا يـتولد الإشعاع يقوم الممثل أو الممثلة بتحليل دوره سعياً وراء كل ما سبق الإشارة إليه ، ، و من ثم لا يكون هناك إمتاع و لا إقناع دونهما .. وبذلك ينتفي التأثير .

ولكـى يتأسـس التحليل أو التفكيك على منهج ، لابد من ارتكازه على ركائز نظرية أساسية في فهم الشخصية .

ووقـوف ممـثلة دور (جوليا) المنهجى على ركائز تحليل دورها يجب أن يـتلمس (إحسـاس جوليا بالمكان و علاقتها به – إحساسها بالزمان و علاقتها به بواعـث جولـيا – وسيلتها – طبيعة الفعل عندها – ردود فعلها) و يمكن تفصيل ذلك على نحو أرحب :

أولا : ركائز نظرية أساسية نحو فهم الممثلة لشخصية " جوليا " :

عـند أداء دور مسرحى وفق منهج و أسلوب أدائى ، لابد من تحليل مستويات الشـعور فـى الحدث ، عبر مستوياته المتباينة للإحاطة بطبيعة الدافع أو الباعث ، خاصـة إذا كـان فـى حالتنا هذه أمام (مس جوليا) قائماً على البعد النفسى ، و المؤثـرات الوراثـية ، حتى نتمكن بعد ذلك من أن تحدد الأسلوب الفنى المناسب لتجسيد الشخصية تجسيداً إبداعياً مكتملاً – وفق أسلوب الطبيعية – .

– الركيزة الأولى : حول إحساس " جوليا بالمكان و علاقتها به :

إحساسها بأن مكانها الطبيعى بين الخدم ، يجعلها تلزم المطبخ . فهى تشعر بأن انـتماءهـــا الطبـيعى متصـل بالطبقة التى منها أمها . حتى بعد أن أصبحت زوجة شرعية لأبيها – بعـــد أن أنجباها إنجاباً غير شرعى – .

– الركيزة الثانية : إحساس جوليا بالماضى : (ماضى أمها) متصل بها . فزمن أمها و زمن أبيها (الماضى) يتكرر فى زمنها الحاضر . فى الماضى أهـان أبوها أمها (نموذج الطبقة الدنيا) ، لقد اغتصبها و هى فى خدمته ، و جوليا تـرد الإهانة لأبيها (نموذج الطبقة العليا) بأن تهين الانتماء الطبقى الأرستقراطى الـذى يسـكن فـيها، بارتمائها فى أحضان خادمها (نموذج حثالة الطبقة الدنيا) انتصاراً للانتماء الطبقى لأمها . فهى تثأر لذاتها المتدنية من ذاتها الأرستقراطية و بذلك تكون مزدوجة الدافع .

– الركيزة الثالثة : الباعث : الثأر من وجهها الطبقى الأعلى لصالح وجهها الطـبقى الأدنى . خاصة وأن العلاقة الأبوية مقطوعة أو شبه مقطوعة بين أبيها و بينها فهناك حاجز نفسى بينهما .

– الركيزة الرابعة : وسيلتها للثأر : السقوط جنسياً مع خادمها بعد التحرش به .

– الركيزة الخامسة : طبيعة الفعل عندها : مظهر فعلها انفعالى فيه حدة و اندفاع مبيّت وتسرع لا يضبطه عقل ، لأنه قائم على رغبة مبيّتة للانتقام من ذاتها الطبقـية العليا لصالح ذاتها الطبقية الدنيا . وهى تعيد دورة فعل أبيها فى الماضى مع أمها (الخادمة) بفعل مقابل مع (خادمها) وهى مدفوعة بجينات وراثية .

– الركيزة السادسة : رد الفعل عندها : انفعالى فيه مراجعة قائمة على شئ مـن الـندم . ومحاولـة إهانة خادمها بعد فعلها الساقط معه ، يواجه بإهانة مماثلة يوجهها الخادم إليها لشعوره المعلن فى مواجهتها بأنه أكثر نبلاً منها و أكثر كرامة و شرفاً .. لأنها سلمت جسدها له دون أن يطلب أو يبذل محاولة ما ، وهو فعل لا يحدث من فتاة من طبقته الدنيا – حسبما يرى – .

ثانياً : تحليل مستويات الفعل :

ينطلق الفعل داخلها عبر خطين صراعيين رئيسيين :

أ- خط عاطفى جنسى يجسد علاقتها الأنوثية بالذكر .

ب- خط شبه إدراكى طبقى يجسد انتماءها الطبقى المزدوج .

لذلـك فإن الفعل عندها منقسم على ذاته ، حيث صراع الرغبة مع التقاليد من ناحية وصراع فكرة اللاانتماء الطبقى مع فكرة الانتماء من ناحية ثانية .

إذن فهناك علاقتان تحكمان فعلها الذى تأسس على تدخل الماضى فى الحاضر و تداخل العلاقات :

- علاقة المرأة بالرجل .
- علاقة السادة بالخدم .

لذلـك يتصـارع بداخلها الميل إلى الكبرياء مع الميل إلى الانحطاط . و هما رغبتان موروثتان الكبرياء و العظامية من الأب ، و الانكسار و الانحطاط من الأم ، فأبوها (كونت) وأمها (خادمة) .

و إذا كـــان ذلك كشفاً للبعد الاجتماعي و التاريخي و الموضوعي ، فهناك بعد مجازي (فني) يتمثل في كون (جوليا) و كذلك خادمها (جان) هما مجرد قناع فـــني شـــديد الإتقان يمثلان الكاتب " ستريندبرج " نفسه . فكلاهما تجسيد لماضيه ، لرسوبية لا إدراكية لذاته الطفلية إذ أنه كان ابناً غير شرعي حيث كانت أمه خادمة في دار أبيه و قد أنجباه بشكل غير شرعي ثم تزوج أبوه من أمه بعد مولده .

علـــى ذلـــك فكلا الشخصيتين (جوليا) و (جان) يمثلان تعبيراً أو تجسيداً لعقـــل ســـتريندبرج الباطـــن ، وكلاهمـــا وجهان لعملة واحدة ، وجه يجسد مظهر الكـــبرياء و الوجه الآخر يجسد مظهر الانحطاط . و ذلك يدخل في إطار الصراع الطبقي .

لكل ما سبق فإن ممثلة الدور معنية بإظهار ذلك الازدواج بين الانتماء و اللا انتماء و إظهار الانقسام بين الماضي و الحاضر ، بين العاطفة و الوعي ، أو تيار الشـــعور و تيار الوعي .. بتمثلها الواعي لطبيعة التداخل في الأقنعة ، تلك الأقنعة الـــتي لا تســـتطيع أن تعيش بدونها ، و هي تستخدمها بالتبادل عبر مراحل أربعة هي:

(مـــرحلة قـــناع السادة – مرحلة قناع الخدم – مرحلة قناع الأنوثة – مرحلة سقوط الأقنعة) و لكن المراحل الثلاثة الأولى تتداخل دائماً لتؤدي إلى ارتباك فعلها و تذبذب دوافعها و تلقائية حضورها الانفعالي و انعدام التوازن في قراراتها ، مما يؤدي إلى سقوط الأقنعة وهي المرحلة الرابعة و الأخيرة في تجسيد صورة جوليا .

إن فهم تلك المراحل في حياة شخصية جوليا يدخل في صميم نظرية الاكتمال المعرفي الذي بدونه لا يكون هناك منهجاً للأداء التمثيلي .

الاكتمال المعرفي و الفني في دور مس " جولي ":

لســـت أقصـــد الاكتمال المعرفي و الفني للشخصية و إنما قصدت اكتمال فكر ممثلة الدور حول الشخصية التي تستعد لتمثيلها بمعنى مدى إلمامها بالشخصية من حيث أبعادها الجسمية والاجتماعية و النفسية بوصفها شخصية حية – من لحم و دم – وفـــق مـــا رســـمها المؤلف وإلمامها بدوافعها و علاقاتها و تقلباتها و حركاتها وســـكناتها ، بصـــفاتها الخارجـــية و بصـــفاتها الداخلية من خلال أقوالها و أقوال الآخريـــن عنها ، في الحدث المسرحي نفسه أو فيما كتبه النقاد أو تصوره مخرجو ذلـــك الـــنص في أي مكان و في أي زمان مما يمكن الحصول عليه . أو ما كتبه

المؤلــف نفسه عن تلك الشخصية بشكل خاص أو عن تماسها مع شخصيات حقيقية مرت فى حياة المؤلف نفسه من قريب أو من بعيد ، مع تحليل كل المعلومات التى تــتجمع بيــن يدى الممثلة ، بما فيها كل ما يقع تحت يدها من تجارب و عروض ســابقة قامــت بــأداء تلــك الشخصية نفسها وفق أساليب فنية متباينة سواء أكانت تجارب عالمية أو تجارب محلية و بمعنى أشمل تحليل كل المصادر و المرجعيات الخاصـــة بذلــك الدور و فحص إيجابياتها و سلبياتها وصولاً إلى طريقة جديدة أو رؤية مختلفة لتمثيل ذلك الدور ، ارتكازاً على العناصر الآتية :

- قــراءة الــدور فــى إطار قراءة النص كله لاكتشاف العلاقات و القيم و القضايا و الدوافع وعلاقة ذلك كله بالدور المنوط بالممثلة أداؤه .
- تحديــد مســتويات الشــعور و مســتويات الوعى لدى الشخصية و مدى تشابكهما .
- تحديــد علاقاتها مع نفسها و علاقة مشاعرها بإرادتها و تشابك فكرها مع مشاعرها .

تحديد علاقتها بالآخرين .

- الكشــف عــن مــناط التعبير فى كل مستوى من مستويات الحدث الذى تشارك فيه و طبيعة تلك المشاركة هل هى محورية أم مساعدة أم ثانوية؟
- فحص كل ما يمكن الحصول عليه من طرق تمثيل ذلك الدور فيما سبق و تحليل التعبير الصوتى و الحركى لكل طريقة مثل بها الدور قبل ذلك من ممــثلات أخــريات وعلاقــة كل طريقة بمنهج الأداء التمثيلى . وفحص تصور المخرج للدور في كل حالة .
- فحــص كل الكتابات النقدية التى كتبت عن المسرحية و عن الدور سواء فــى إطــار الــنص أو فى إطار العرض (فى كل حالة تم فيها عرض المسرحية بإخراج واحد متكرر العرض أو وفق حالات إخراج متعددة فى أكثر من مكان و زمان) بهدف :
  - الكشف عن مناط التعبير فى مستويات الدور عبر الحدث الذى تكون فيه الشخصية
  - تحديد طريقة التعبير الصوتى و الحركى الملائمة للموقف وفق منهج أدائــى ملائم مستفيدة من النتائج التى وصلت إليها الممثلة عما سبق

جمعــه و فحصه و تحليله من كتابات نقدية أو غيرها، ومناقشة ذلك كله مع مخرج العرض .

- ضبط إيقاع الموقف بكل مستوياته .
- توكيد جماليات التعبير .

الصفات الخارجية لمس جولى :

تســتقى مــن صورة جولى الخارجية من جهة نظر المتصلين بها : خادمتها (كريســتين) وخادمها (جان) . و المقصود بالصفة الخارجية ، ليس ما يدل عليها من المظاهر الجسمية ولكن المقصود هو الأفعال الظاهرة التى تبدر عن الشخصية (الدور) و تتمثل فى مظاهر الفعل و صوره المباشرة سواء أكانت صوراً تعبيرية ســمعية أو صــوراً تعبيرية مرئية مما تلحظه الشخصيات المرتبطة بها فى الحدث المسرحى .

فكرســتين و جــان خادمــا جولــى فى كلامهما عنها فإنهما يقرران صفاتها الخارجــية (مــا يظهر من أفعالها) أما صفاتها الداخلية فتكشف عنها بواعثها ، أو دوافعهــا مــن وراء أفعالها التى تعبر عن مشاعرها الحقيقية وإرادتها و تحولاتها الشعورية .

صورة مس جولى فى نظر "جان" :

إن أول صــفة لجولى فى نظر خادمها جان أنها غير طبيعية .. متقلبة المزاج و الأحوال:

" جان : عادت مس جوليا إلى جنونها الليلة .. .. جنت تماماً " [1]

و هــو يشفع رأيه ذاك بما رآه من سلوكها الغريب ، المخالف لعادات طبقتها " .. مررت بالجرن و ألقيت نظرة ثم اشتركت فى الرقص . كانت مس جوليا هناك ، تقــود الراقصــين ، مــع حارس الصيد ، من دون الناس . و بمجرد أن رأتنى سارعت و طلبت منى أن أرقص معها فالس السيدات . و كيف رقصت ؟ إنها ليس فى وعيها . " [2]

(١،٢) أوجســت ستراندبرج ، مس جوليا ، (الأب و مس جوليا) ترجمة عبد الحميد الشلاوى (القاهرة ، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية) ١٠ مكتبة مصر د/ت ص ١٢٣

إن جوهر ما يريد جان قوله يتمثل في قوله " من دون الناس – سارعت – و كـيف رقصـت " وحـول انفصالها عن خطيبها الأرستقراطي يقول مرجعاً فسخ الخطوبـة إلى سوء تصرفها معه : " .. كان يبدو رجلاً مهذباً ، و لو أنه ليس لديه كثير من المال . و لكنك تعرفين هذا النوع من الناس عندما يتشبث بفكرة معينة "

و عن غرابة سلوكها النقيض لسلوك الطبقة العليا :

" غريـب ، هه ؟ أن ترغب سيدة شابة أن تبقى مع الخدم ، بدلاً من أن تذهب مع أبيها لرؤية أولاد عمها "

و هو يبرز فسخ الخطوبة مستملحاً انفصاله عنها :

" .. لقد عرف كيف يقف في وجهها هذا الرجل .. " [1]

" .. كانا في الإسطبل ، و كانت تقوم بتدريبه على حد قولها "

" .. كانـت تجعله يقفز فوق سوطها .. كما لو كانت تدرب كلبا على القفز . رأيت الرجل يقفز فوق السوط مرتين ، و في كل مرة كانت تلسعه بسوطها . و في المرة الثالثة ، انتزعه من يدها و حطمه ثم رحل . " [2]

وفـي تعلـيقه الممتعض مما أمرت به جولي بصنع كريستين الطبيخ للكلبة (ديانا) – التي هجرت جولي بسبب عشقها لكلب ذكر !! –

" سـيدتي تبالغ في التدقيق في بعض الأمور ، و هي بكل آسف لا تدقق في أمور أخـرى .و هـي في هذا تشبه الكونتيسة تماماً عندما كانت على قيد الحياة . كانت طبيعية جداً عندما تكون في المطبخ أو في حظيرة الأبقار ، و لكنها لم تكن تستطيع أبـداً أن تقود حصاناً . لم تكن تبالي بأن تكون أكمامها قذرة ، و لكن لابد أن يكون شـعار الأسـرة منقوشـاً علـى جميع الأزرار. وهذه مس جوليا . لا تهتم بنظافة ملابسها ، و لا بنفسها. ليست مترفعة إن سألتني رأيي .. الآن .. في الجرن ، كان حـارس الصـيد يراقص آنّا ، فإذا بها تأتي وتنزعه وتطلب منه أن يرقص معها . نحـن لا نفعل شيئاً كهذا . و لكن هذا ما يحدث عندما يحط السادة من قدر أنفسهم إنهـم يصـبحون منحطيـن . و مـع ذلك فهي فتاة جميلة الوجه ، جميلة ، كتفان جميلتان ، و غير ذلك " [3]

---

[1] نفسه ، ص ١٢٣

[2] نفسه ، ص ١٢٤

[3] نفسه ، ص ص ١٢٤–١٢٥

" .. .. لقد خرجت معها و هى تركب الخيل .. و رأيتها و هى ترقص "

لا شك أن مناط القول فى كلام جان عن سيدته يحمل لونا من الانتقاد ، انتقاد ســلوك سيدته لأن سلوكها مغاير لسلوك السادة مقارب لسلوك الطبقات الدنيا ، فهو يلحظ عليها سلوكاً غير مألوف فى حياة الطبقات العليا .

و هذا النقد يقوم على تفكيك جان لمظهر سلوكها غير المألوف ، كما أنه يؤديه بلغــة السرد لذلك يميل الأداء هنا نحو اللا اكتمال الفنى بالأداء التغريبى ، إذ على الممــثل البحث من خلال الدور الذى يتأهل لتجسيده أو لإعادة تجسيده و لكى يفعل ذلك فإنه يبحث عن شيئين :

أولاً : المغزى الذى تريد الشخصية التعبير عنه .

ثانــياً : المغزى الذى يحتمل أن تكون الشخصية قد أرادت التعبير عنه (المسكوت عــنه) و هذا يلزم الممثل بالتأويل ، ذلك أن جوهر وجود الشخصية لا يظهر من تلقاء نفسه بل لابد من اكتشاف الممثل له و كشفه لا يتحقق إلا من خلال التحليل أو التفكيك .

و دور (مــس جوليا) يكتشف اكتماله الوجدانى عن طريق التحليل النفسى ، أمــا اكتشــافه للبعدين الطبقيين (الصفة الطبقية الأبوية و الصفة الطبقية الأمومية) فيتحقق بالكشف عن التناقض عن طريق التفكيك والإحاطة بالبعد التاريخي و البعد الاجتماعي والبعد النفسي

مس " جوليا " و التحليل النفسى للأداء التمثيلى

يرتكــز مــنهج تحليل دور " مس جوليا " فى مسرحية سترندبرج على منهج (الحــركات الطبيعــية) لستاسلافســكى لا علــى منهجه الأول الذى يركز على (الذاكرة الانفعالية) – غالباً – إذا لم تحفظ ذاكرة ممثلة الدور خبرة انفعالية جنسية ، بمعــنى أن رجــلاً ما لم يتحرش بها جنسياً و لم تتحرش به هى نفسها و من هنا تكــون معدومــة الخبرة الانفعالية بمثل ذلك الموقف الشديد الحساسية ، أو أنها لم تشاهد مشهداً سينمائياً أو مسرحياً يجسد مثل ذلك الموقف ، و من ثم خلت ذاكرتها الانفعالية من تلك الصورة مما يبعدها عن صدق تمثلها تمثلاً ذهنياً و تمثلاً وجدانياً أو يبعدها (يغرّبها) و من ثمّ يبعدها عن المعايشة عند تجسيدها .

آليات تحليل ممثلة " جوليا " لدورها بالحركات الطبيعية :

علـى الممـثلة طرح عدد من الأسئلة على شخصية (جوليا) لتحصل على إجاباتهـا مـن جوليا نفسه : (كلامها و أفعالها و دوافعها و علاقاتها و أفكارها و قـيمها) و تحصـل عليها من الشخصيات الأخرى المتصلة بها فى الحدث ، إلى جانـب استرشـادها بالآراء النقدية والتحليلات السابقة أو التفكيك النقدى السابق ، حول تلك الشخصية .

فهـى إذن تسـائل الشخصية التى ستقوم بتمثيلها بديلاً عن توجيه الأسئلة إلى نفسها ، لغياب الخبرة الانفعالية بصورة ذلك الموقف ..

أسئلة الأداء:

هـى أسئلة ممثلة جوليا : (ماذا تفعلين ؟ – لماذا تفعلين ؟ – كيف تفعلين ؟ – ما هو رأيك فى فعل ما تفعلين ؟)

و يعقـبها سؤال الممثلة لنفسها (ما الذى تعلمته جوليا من درس سقوطها ؟ و كيف تتمكن من توصيل ذلك الدرس المرير لجمهور المتفرجين ؟)

فعن طريق هذه الأسئلة تتمكن الممثلة من الوقوف على نتيجتين أساسيتين :

- ماهية الأثر الدرامى لتجسيد الصورة المسرحية تجسيداً إبداعياً .
- كيفية إبداعها التجسيدى للموقف أو للشخصية فى الصورة المسرحية .

و لأن لجوليا عدداً من الأقنعة منها :

- قناع طبقة أبيها (كونت) .. قناع الطبقة العليا .
- قناع طبقة أمها (الخادمة) . قناع الطبقة الدنيا .
- قناع أنوثتها .. الغريزة الجنسية .
- قناع طفولتها .. الرسوبيات اللا إدراكية .

لذلك يتماس فى الأداء التمثيلى لهذه المسرحية منهجان متعارضان هما (منهج الحـركات الطبيعـية) لستانسلافسـكي و هو منهج تحليلى ، مع (منهج المغايرة البريخـتى) و هو منهج تفكيكى عند صياغة ممثلة دور جوليا لأسئلتها ، فلا تقف أسئلتها عند إجابات شخصية جوليا فحسب ، و لكنها تضيف إليها سؤالاً توجهه إلى مجـتمع جولـيا الطـبقى نفسه، لتحصل على تناقضات الشخصية ما بين صفاتها الداخلية و الصفة الاجتماعية للطبقتين المتناقضتين اللتين تتنازعانها .

جوليا و الفعل المسرحي :

لكـــل فعـــل ظاهـــر و باطن و صفة اجتماعية . أما ظاهر الفعل فتتشكل منه الصـــفات الخارجـــية للـــدور ، و فـــى باطنه تكمن الصفات الداخلية ، أما الصفة الاجتماعية للفعل فتؤول بالبعدين التاريخى و الاجتماعى .

و ظاهـــر فعلها ماثل فى وجودها الدائم فى المطبخ بين الخدم و فى مخالطتها لهـــم و تبسّـــطها مـــع خادمها (جان) على وجه الخصوص . و هذا ما يظهر فى حوارهـــا و فعلهـــا الحاضر و فى كلام خادمها و خادمتها عما تفعل ، و تعليقاتهما النقدية .

إن ظاهر فعلها يتمحور حول عدد من الصور المادية الملموسة مثل :

- عزلها لجان عن خادمتها كاترين (خطيبته) .
- مراقصتها لسايس الخيل الخاص بها .
- تحرشها بخادمها جان و مغازلتها له علنا .
- اختبائها مع جان فى غرفته .
- ممارستها للجنس مع جان .
- ندمها على سقوطها الجنسى .
- ضربها لخطيبها السابق بالسوط .
- إحباطها و استجابتها لاقتراح جان بالرحيل ثم الانتحار .

الممثل وتحليل الدور المسرحي

أقنعة التجسيد الإبداعي في تمثيل مس جوليا

نموذج من نص المؤلف :

" جـــان : مؤكـــد . كانـــا في الاسطبل ، وكانت تقوم بتدريبه على حد قولها . هل تعرفيـــن مـــا كانت تفعل ؟ <١> كانت تجعله يقفز فوق سوطها .. كما لو كانـــت تـــدرب كلباً على القفز . رأيت الرجل يقفز فوق السوط مرتين ، وفـــي كل مرة كانت تلسعه بسوطها <٢> وفي المرة الثالثة ، انتزعه من يدها وحطمه ثم رحل .

كرستين : هل فعل ذلك حقاً ؟ غريب <٣>

جـــان : نعم . وكانت تلك هي النهاية <٤> هل لديك شيء طيب آكله يا كرستين ؟ <٥> (*)

كرستين: (تأخذ شيئاً من الطاسة وتضعه أمام جان) قطعة كبد..انتزعتها من الفخذة لأجلك<٦>

جـــان : (يشمها) يا سلام .. هذا ما أحبه (يتحسس الطبق) إيه .. أما كان أولى بك أن تسخني الطبق ؟ <٧>

كرستين : أنت أصعب من الكونت نفسه . لا يعجبك العجب <٨>

(تمر بيدها على شعره في حنان) <٩>

جـــان : (في غيظ) خير لك أن تدعيني وحدي، فأنت تعلمين أنني سريع الغضب. <١٠>

كرستين : أريد أن تعلم أنني أحبك <١١>

(جان يأكل . كرستين تأتي بزجاجة بيرة) <١٢> <١٣>

جـــان : ما هذه ؟ بيرة ؟ <١٤> في ليلة عيد الصيف ؟ لا . أشكرك . أستطيع أن آتي أنا بما هو أفضل <١٥> (يفتح درجاً ويخرج زجاجة نبيذ أحمر عليها خاتم ذهبي) أرأيت ؟ خاتم ذهبي. أعطيني كأساً . كأس نبيذ بالطبع .. لأنني سأشربه صافياً .

كرستين : (تضع طاسة صغيرة على الموقد) كان الله في عون من تتخذك زوجاً . ما رأيت أبداً رجلاً بمثل قنزحتك .<١٧>

جـــان : كـــلام فارغ . ستكونين مسرورة جداً إذا استطعت أن تناليني <١٨> ، بل أنت مسرورة فعلاً لأن الناس يعرفون أنك محبوبة شاب لطيف مثلي (يذوق النبـــيذ) <١٩> هذا نبيذ فاخر. لو كان أدفأ قليلاً! (يدفئ الكأس بين راحتيه) اشـــترينا هـــذا النبيذ في ديجون . اللتر بأربعة فرنكات من الغابة . ثم دفعنا رســـوم الجمـــرك بعـــد ذلـــك. ماذا تطبخين ؟ إنه يبعث رائحة كريهة في الخارج<٢٠> .

كرستين : أوه .. هذا طعام قذر لعين . مس جوليا تريده لديانا .

جـــان : يجـــب أن تحسني ألفاظك يا كرستين . ولماذا تطبخين لكلبة لعينة في يوم عيد؟ هل هي مريضة ؟

(*) هذه الأرقام لها ما يقابلها فى كراسة الممثلة .

كرستين : نعم مريضة . ظلت تجري وراء الكلب في الكوخ إلى أن جلبت لنفسها المتاعب<٢١> وهذا أمر لا تطيقه سيدتي كما تعلم .

جـــان : سيدتي تبالغ في التدقيق في بعض الأمور <٢٢>، وهي بكل أسف لا تدقق في أمور أخرى.<٢٣> وهي في هذا تشبه الكونتيسه تماماً عندما كانت على قيد الحياة . كانت طبيعية جداً عندما تكون في المطبخ أو في حظيرة الأبقار ، ولكـــنها لم تكن تستطيع أبداً أن تقود حصاناً<٢٤> لم تكن تبالي بأن تكون أكمامهـــا قـــذرة ، ولكـــن لابـــد أن يكون شعار الأسرة منقوشاً على جميع الأزرار. وهـــذه مس جوليا . لا تهتم بنظافة ملابسها ، ولا بنفسها . ليست مترفعة إن سألتني رأيي الآن . في الجرن ، كان حارس الصيد يراقص أنا <٢٥> فـــإذا بها تأتي وتنتزعه <٢٦> وتطلب منه أن يرقص معها <٢٧> نحـــن لا نفعـــل شيئاً كهذا . ولكن هذا ما يحدث عندما يحط السادة من قدر أنفسهم ، إنهم يصبحون منحطين . ومع ذلك فهي فتاة جميلة الوجه ، جميلة، كتفان جميلتان وغير ذلك <٢٨>

كرستين : ليست جميلة إلى هذا الحد <٢٩> . كلارا تساعدها في ارتداء ملابسها . وليتك تسمع ما تقوله عنها .

جـــان : كلارا ؟ <٣٠> أوه ! أنتن أيتها النساء دائماً غيورات . لقد خرجت معها وهي تركب الخيل .. ورأيتها وهي ترقص .

كرستين : <٣١> جان ! هل ترقص معي ، عندما أنتهي من هذا ؟

جان : بالطبع

كرستين : تعدني ؟

جـــان : إذا قلـــت إنني سأفعل شيئاً فعلته <٣٢> (يقف) شكراً على العشاء ، كان شهياً * .

(كراسة) نص الممثل

وهو النص المفسر للشخصية والمحلل للأسس النظرية للأداء المجسد للدور :

١- لديهـــا عقدة ما من الرجال . هي تريد أن تقود الرجل لا العكس ولا توازن في التعامل . تريد السيطرة على الرجل - ربما لماضي فعل أبيها مع أمها التي كانت خادمة له ومحظية قبل أن يتزوجها شرعاً .

٢- كشــف عــن قسوتها (صفة خارجية للشخصية) صورة الفعل غير الطبيعي للأنــثى ووضــعها في المجتمع ، خاصة وأن الرجل والمرأة من ذات الطبقة الاجتماعــية ولكــنها تقهــر واحداً من الرجال في طبقتها بما يشي بقهر جنس لجنس .

٣- لا ندرس ما إذا كانت تندهش لأن الرجل فعل ذلك ورضخ للأنثى المتسلطة أم أنهــا تــندهش لإعجابهــا بقوة الأنثى في إخضاعها للذكر ؟! إعجاباً بانتصار جنسها ممثلاً فيها ؟!

٤- طبيعة رفض الذكر الانصياع لإذلال المرأة وسيطرتها عليه . فتلك هي النتيجة الطبيعية .

٥- الرجل يأمر ولكن بصيغة السؤال . والأمر والسؤال كلاهما من حيث الأسلوب (طلــب) والأمــر هــنا نتــيجة لانتصار خطيب جولي (الرجل) على خطيبته (جولـــي) المــرأة وتلبــية أمره تحتمه النتيجة (فشل المرأة في السيطرة على الرجل) .

٦- مــناط القــول فــي جمل الحوار تحتها خطان لأنه يعبر عن جوهر ما تريده الشخصية وما تشعر به .

٧- جمالــيات التعبير تظهر في تناقض الرجل بين مدح فعل الأنثى والانتقاص منه في عبارة واحدة . يستخدم حاستين في التعامل مع الطعام وهذا تصرف بدائي – يشبه سلوك الكلب.

٨- تقييم نقدي ذاتي للرجل .

٩- لمســة توكــيد لطاعة الإعجاب والحب والرضا بمسلكه الرجولي . فجوهر ما تريد المرأة هنا أن تعبر عنه هو حبها للرجل ورضاها عن تصرفاته واعتراف بحقه عليها في كل ما يطلب وهو دليل اعتراف بسلطته عليها

١٠-المقابلة بين مظهر فعلها ومظهر فعله (حنانها) و (غيظه) من تعبيرها عما تشــعر به نحوها وهو ما يفيده ولمسة يدها تعبير تجريدي تلميحي ورده عليها تعبير لفظي تجسيدي صريح الرفض .

١١-تصريح بعد تلميح . فهي تفسر لمستها التلميحية تفسيراً لفظياً .

١٢-تلميح برفضه لتصريحها وتجاهله له ولمشاعرها نحوه .

١٣-تكـــرار التعبـــير التلميحي والتعبير الجسدي مع التبادل في حوار الشخصيتين يدخل في إطار جماليات حرفة الكتابة المسرحية من ناحية وتكشف عن صفة الإلحـــاح والملاحقـــة مـــن الأنثى للذكر في مقابل صفة النفور عند الذكر في جماليات المطاردة بين الجنسين .

١٤-جماليات جدل التلميح والتصريح (التجريد والتجسيد) .

١٥-صورة لتطلعه وقدرته على تحقيق تطلعه بطرق غير مشروعة .

١٦-تباهي وتفاخر بلا شرعية فعله وفي ذلك إيحاء مبكر يكشف عن انتهازيته.

١٧-مقابلة بين لفظين مترادفين أحدهما للإثبات تباهياً منه والثاني للنفي تنكراً منها واســـتنكاراً" أرأيـــت؟ " - " مـــا رأيت ! " وهي مقابلة تنطوي على جمالية جدلية.

١٨-توكيد لفخره بنفسه في أسلوب شرطي يعكس غروره الشديد بفحولته .

١٩-تلمـــيح مغايـــر لما صرح به فالبيرة والنبيذ كلاهما وسيلة للذة الحسية والبيرة تقدمهـــا كرستين لكنه يرفض تذوقها ولكنه يتذوق النبيذ الذي سرقه من مطبخ الكونـــت وتذوق النبيذ تلميح ينفي ما صرح به إذ ينفي ما وصفته به كرستين فهو يضع نفسه في موضع أعلى بكثير من قدراته الطبقية .

٢٠-عبر مؤخراً عن الرائحة الكريهة ، في حين أنه جالس في المطبخ منذ فترة ؟!

٢١-تلميح مبكر يمهد المتلقي للحال التي ستؤول إليها مس جوليا بعد جريها وراء لذة الجسد مع خادمها .

٢٢-ســـوء تقديرها للأمور وللحكم على الأشياء - جانب نقدي من الخادم لسيدته الأولـــى ولسيدته الثانية وتأكيد لفاعلية عنصر الوراثة وهو خاصية في الاتجاه الطبيعي للكتابة وللعرض بكل عناصره .

٢٣-فاعلية عنصر الوراثة وتوكيد لما يقابل الممثل الشعبي المصري (اكفي القدرة على فمها تطلع البنت لأمها)

٢٤-مظاهر تجمع بين عادة الحياة المتدنية للطبقة الدنيا الرثة وعادة المظهر البراق للطبقة العليا .

٢٥-كيف عرف أن حارس الصيد كان يراقص " أنا " في حين أنه صرح في بداية كلامه أنه كان يرقص مع جوليا ؟!

٢٦-ظاهرة التملك وهي خاصية الطفولة وهي صحية عند الأطفال ولكنها مرضية عـند الكبار. وهذا يدل على الازدواجية في حياتها بين حب التملك عند الطفل وهـي الـتى التـي لازمتها في شبابها وهذا ما يفسر نفور خطيبها منها لأنها أرادت تملكه ، كما لو كان عبداً لها بعد أن هجرتها كلبتها لوى .

٢٧-انتقاد لسلوك سيدته الذي هو أدنى من سلوك الخدم .

٢٨-تلميح بغزل صريح .

٢٩-كما لو كانت تحس بتطلعه إلى سيدته جوليا ولكن كلامها عن جوليا يزيده دون أن تقصد اشتهاء لجوليا .

٣٠-يكشف عن اشتهائه لجوليا .

٣١-كمـا لو كانت تحبط حلمه بالرقص مع جوليا فتحيل حلمه إلى واقع ولكن ليس مع جوليا بل معها .

٣٢-يكشف عن إرادة لا تلين من ناحية ومن ناحية ثانية يلمح إلى ما يضمره ليس نحـو كريسـتين ولكن نحو تجسيد حلمه بنيل جوليا . ربما لأنه رأها تتبسط حيـث تجـالس الخدم وتشرب معهم النبيذ وترقص معهم في الجرن . وربما لمعرفته كذلك بماضي أمها إذ كانت خادمة للكونت والدها ومعرفته بأن جوليا لـم تكـن نتاجاً شرعياً بل هي نتاج ممارسة غير شرعية بين أمها وأبيها مما أطمعه في إمكان نيلها بسهولة .

الفصل الثالث

البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي

- دراسة تطبيقية على أدوار مسرحية -



الفصل الثالث

البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي

– دراسة تطبيقية على أدوار مسرحية –

مقدمة :

لكـل لون من ألوان الفن بعد يؤدي إلى تحقيق هذا الفن ، وفن الممثل يقوم حسب الاتجاهات المختلفة (المدارس) على أبعاد يمثل كل منها لمدرسة أو لاتجاه معيـن لذلـك فإن القول بوجود بعد خامس في أداء دور مسرحي مثلاً يستلزم من القـائل الـتعريف بـبعد أول فـثانٍ وثالث ثم رابع ، مع ضرورة وضوح الفروق الجوهرية بين كل بعد منها.

وقـد جـرى الـتعارف على وجود أربعة أبعاد يتنقل عبرها فن الممثل ، ولكنني أضـيف إليها بعداً خامسا يمكن أن يجربه الممثل إذا رآه ، ولكنني قبل العرض لما اقترحته في هذا الصدد ، أعرف بالأبعاد المتفق عليها .

البعد الأول في أداء دور مسرحي :

حيـن يسـعى الممـثل نحو تجسيد صوت الشخصية المسرحية وجسمها ومشـاعرها التـي هو بصدد أدائها في موقفها الدرامي ، فهو إنما يفعل ذلك عن طـريق المعايشـة – فـي أثناء التدريب على الأقل – على أبعاد تلك الشخصية : اجتماعيا وجسميا ونفسيا وهذه هي الحدود التي نطلق عليها (البعد الأول في تمثيل دور مسـرحي) يقول ستانسلافسكي [1] : إنك بالانطلاق من شخصك تأخذ بمعاناة الـدور ، أما بالانطلاق من شخص غريب عنك فلا يسعك إلا أن تقلده ، و تتزلف إلـيه ، وعندما تفعل باسم غيرها تتمكن من معرفة الدور بوساطة العقل والشعور ، والرغبة، وعناصر روحك كلها ، أما عندما تفعل باسم المجتمع فإنك غالبا ما تفعل ذلك بالعقل وحده، ونحن لسنا بحاجة إلى تحليل الدور أو إدراكه أو إبداعه بصورة عقلانية محضة ، لأن فعلنا هنا يكون تفكيكاً لا تحليلاً .

---

[1] ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ت : د. محمد زكي العشماوي ، ومحمود مرسي ، القاهرة ، نهضة مصر .

علـــى أن التجسيد أو اللاتجسيد يستند إلى طبيعة المادة والشكل في الدور ، وأقصـــد بالمـــادة طبـــيعة الحـــوار ومســـتوياته اللغوية والإيحائية وكذلك طبيعة الشخصـــيات بأبعادهـــا المختلفة وعلاقتها ودوافعها ومصادر اختيار المؤلف لها : (تاريخية أم واقعية أم كانت أسطورية أم من نبت خياله).

فالمـــادة التـــي استقى منها " د. فوزي فهمي " أحداث مسرحيته الأخيرة : (لعـــبة السلطان) كانت من التاريخ العربي ، وأشخاصها من الشخصيات التي كان لها دور في تاريخ أمتنا العربية الإسلامية ٠

ومادة الحوار تتوخى أن تكون لغة عصور هذه الشخصيات ومنطق حياتها كذلـــك، ومعتقدات عصورهم وعلائقهم الفكرية والاجتماعية هي نفسها التي تشكلت بوســـاطتها عناصـــر المسرحية ، ولكن الشكل ودوره الفني المبدع جعل هذه المادة غـــير ما كانت عليه في مصدرها، وتوخيا لخلق التعبير الدرامي المسرحي المنشود مـــن كـــل شخصـــية ، دون أن نلحظ للمؤلف رأياً أو كلمة أو أي من مفردات لفظ شخصـــية منها أو مفردات فعلها وشعورها – دون تدخل – وقد تلتبس المعايشة مع التشـــخيص حين تعايش الشخصية فكرها خفيةً وتظهر شعورها الآني لفظا أو فعلاً أو شـــعورا ، مـــثلما تفعل بنتا الملك لير في مسرحية شيكسبير الشهيرة ، فبنتا لير الكـــبرى والوســـطى – وهما تمثلان على أبيهما دوري الفتاتين المحبتين – فإنهما تعيشان تلك الحالة معايشة صادقة – فنيا – مع كونهما منافقتين :

جونريل : مولاي إن الألفاظ لا تفي بالتعبير عن حبي لك ، إنك أغلى عندي من نـــور العيـــن ، ومن الحرية ، وأعز من كل نفيس ، ولست أقل عندي من الحياة نفسها حين تجتمع فيها العزة والجمال والصحة والشرف ٠

- ولأن كلماتهـــا تجسد بصدق ما يتوقعه والدها عندها من كلمات منمقة هي ظاهر الأمر، وليست لبه أو حقيقته ، فإن كلماتها تقع من نفسه موقعا كبيرا فهو يعاملها وفق الظاهر منها :

" لـــير : انظـــري لقـــد نصبناك أميرة عل كل هذه البقاع ٠ أنت ملكة هنا كله لك ولذريتك أنت وألباني إلى أبد الآبدين ٠

- وهـــو ينـــتظر من شقيقتها مثل هذا النفاق ، دون شك في أنه نطاق ، وهي أيضا تعايش حالة حب لأبيها ، ليست حقيقية ، ولكن تصويرها يجد الصدق في نفسه .

ريجـــان : إنـــي يـــا مولاي خلقت من معدن شقيقتي فلتقدرني بمثل قدرها ، فقلبي الصـــادق يهتف من أعماقه أنها تحدثت بما أكنه لك من حب ، بل ربما قصـــرت بعض الشيء في التعبير ، فأنا يا مولاي لا أجد في الحياة متعة إلا في حبي لك ٠

● وريجـــان صـــادقة حين قالت خلقت من معدن شقيقتي فهي مثلها إذن ، ولما كانـــت أختها معدنها النفاق ، وكانت هي من نفس معدنها ، فإنهم متساويتان وقولهما يطابق ما يتوقعه منهما ، غير أن كلام أختهما " كورديليا " الصغرى المحـــبوبة ، مع انه الصدق بعينه في الشعور لكن لا يقنعه ، مع انه الحق ، ولا يمتعه لأنه خالف ما توقعه منها ، وهي أحب بناته إليه ٠

لـــير : والآن يـــا قرة عيني وآخر عنقودي يا من يطمع في حبك ملك فرنسا ذات الكـــروم وأمير جنة برجندي ذات الألبان ، ماذا عندك لأعطيك ثلثا أغنى من نصيب شقيقتيك تكلمي .

كورديليا : لا شيء .

لير : لا شيء .

كورديليا : لا شيء .

لير : ستخرجين صفر اليدين ، خذي فرصة أخرى .

كورديليا : ما أشقاني ، ولكني لا أستطيع أن ألفظ قلبي على لساني ، إني أحبك يا مولاي حب البنت لأبيها ، لا أكثر ولا أقل .

لير : ما هذا يا كورديليا ، اصلحي حديثك قليلا وإلا أفسدت عليك مستقبلك .

● كورديلـــيا تجســـد حقيقـــتها قولا وشعورا وفعلا ، وكذلك " لير " ، ولكن الأختيـــن تجســـدان غـــير ذلك، ومع ذلك فهما لا تجسدان مشاعر حقيقية لوالدهما بل تشخصان له مشاعر ليست أصلية في نفس أي منهما ، إلى حد يقنع ويمتع الأب ، لأن الكلام والتصوير وافق ما يجده في نفسه . ويتوافق تمثيل هذه الأدوار مع ما يراه " فان تيجام " الذي يقول :

" ذروة فـــن الممثل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنه لا يستطيع بـــأي حـــال أن يعطي للنص معنى أو مغزى آخر ، والممثل يترجم بلغة مرئية ومســـموعة كلمـــات ووقفـــات النص المسرحي ، إنه يترجمها بجسده ووجهه وصوته مظهراً للحزن أو السرور"

وتمثيل هذه الأدوار عن طريق المعايشة أشبه بحلم اليقظة لذلك يرى بعض الباحثيــن " أن صاحب حلم اليقظة يحقق الجمال في نفسه وداخل ذاته ، وكذلك فإن الممثل يحقق الجمال داخل ذاته "

إذا فمفهــوم الصـــدق فـــي التمثيل يختلف عن الصدق بالمفهوم الحياتي ، يقول " ستانيسلافسكي ":

" نحــن عــندما نتكلم عن الصدق في المسرح فإنما نعني الصدق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع "

ويقول الدكتور مندور : " إن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع"

ويقول فيكتور هوجو : " لا يمكن للفن أن يعطي الشيء نفسه "

البعد الثاني في تمثيل دور مسرحي :

حيــن يلجــأ الممــثل إلى تشخيص صوت الشخصية المسرحية وجسمها ومشــاعرها التــي هو بصدد إصدارها في موقفها (الدرامي التغريبي) أو المعاد تجســيده بوساطة هذا الممثل نفسه ، وبشكل يدرك الجمهور معه أنه ليس إلا ممثلا لهذا الدور ، فهو إنما يحاول أن يفعل ذلك عن طريق قياسات عقليته هو لأبعاد تلك الشخصية التي يقوم بتشخيصها ، مع الأخذ في الاعتبار بدور العلاقات الاجتماعية في الموقف الدرامي في تشكيل أبعاد الشخصية المشخصة.

وهذا يوافق منهج بريشت ، وسياسة مسرحه فهو القائل :

" يتمــيز عصـــرنا بأن الدراما يجب أن تغور عميقا في السياسة ، سياسة المسرح والمجتمع"، لذلك بات على الممثل في مسرحه أن يلتزم بقواعده ، وهي كثيرة :

- تصوير ما هو واقع في الشخصية التي يمثلها وفي الوقت نفسه يكشف عن أنه : يصور ذلك فحسب .
- يدفع الجمهور إلى النظر في أمر تلك الشخصية في بعض المواقف .
- يمــثل كمــن يقول (عندئذ قال القاضي) ثم يستطرد ليجئ وضع العبارة بالضـــبط كمـــا كان القاضي نفسه يلفظ ، بشكل واضح تماما كلمات رجل آخر وليست كلماته هو .
- يلاحظ أنه دائما يمثل شيئا مضى ، شيئا وقع في الماضي ، حتى لا يتوهم المشـــاهد أن كــل هــذا إنما يجري أمامه الآن وأنه يحضر ذلك بصورة

مباشـــرة وأنه حقيقة في المسرح (الفلاني) وليس في اسبانيا مثلا (مكان موقع الأحداث في المسرحية)

- يكشف عن تعاقب الأشياء والظواهر ، بمعنى أنه ضروري أن يكشف عن الشيء الذي كان بالأمس بشكل آخر تماما ، يختلف عما نراه عليه اليوم ، مع الكشف عن سبب ذلك ، يعني أنه ضروري كشف العملية التي أصبح الماضـــي وفقا لها حاضرا : (إذا صور ملكا في القرن ١٦) عليه أن يبين أن مثل هذه الطبائع ومثل هذه الشخصيات يندر وجودها الآن ، وفي حالة مصادفتها فإنها تثير الدهشة (*) ، فشخصية مسترجعة كشخصية " الرشيد " فـــي مســـرحية لعـــبة الســـلطان حيث يسترجعها صاحب صندوق الدنيا بالتشـــخيص ، ومن ثم ينقد ما كان منها بشأن ارتباطها بألفين من النساء، فهـــو إنما يبين أن مثل هذه الطبائع ، ومثل هذه الشخصيات يندر وجودها الآن ، ووجودهـــا أصبح الآن مصادفة أثارت دهشتنا ، وهذا مرتبط برسم الشخصية والموقف في النص بالطبع .
- ضرورة أن يكون أداؤها في المسرحيات المعاصرة أداءً تاريخيا ، بمعنى أنـــه يكشـــف عما هو خاص بعصرنا ، فلكل إنسان تاريخه الخاص الذي يرتـــبط بتغير الحياة المحيطة ، وأن ما يجري لهذه الشخصية قد تكون له قيمة تاريخية ، أي يجب أن يقصر عرضنا على ما له أهمية تاريخية ، مع إبراز كال التغيرات الجارية مع الإنسان .
- أن يهـــتم بحـــركات اليد لتعبر دائما عن اللحظة تماما مثلما يهتم المخرج بالخلفية ، فالذي يقول السلام عليكم تصاحب قوله إشارة التحية باليد ، ليس قبل أو بعد لفظ التحية .
- علـــيه أن يـــتأمل دوره – أن يرى قبل كل شيء – الخصائص الأساسية للشخصـــية التاريخـــية، ولا ينسى أبدا تاريخ صراع الطبقات بأن يصور الصفة الاجتماعية للشخصية .
- عليه أن يبين كيف تصرفت وكيف تحدثت الشخصية التي يمثلها أمامنا في إطار الظروف التي وجدت فيها .

(*) لاحظ مثل تلك الشخصية في بوش وفي شارون .

- أن يبحـــث الممـــثل بإصـــرار خـــلال قراءة المسرحية على المنضدة عن التناقضات وعن الانحرافات عن ما هو نموذجي ، وعن الرائع في المشوه وعـــن المشـــوه فـــي الـــرائع ، ويعمل على إبرازه وتوضيحه ، (ينفض المسرحية كما تنفض الشجرة من أجل أن تسقط الثمار التي يتحتم جمعها).

فشخصـــية مـــثل (ســـليمان الحلبي) تتسم بالروعة حين تفكر في مناضلة رمز الاســـتعمار (كليـــبر) وحين تسعى إلى القضاء عليه ، وحين تتبع خطاه حثيثا ، ولا تدخـــر وقتا دون التفكير في أسلوب هذا النضال ، وهي شائهة ، لأنها تتخذ أسلوب القـــتل الفردي ، على أنه من الخطأ تصور فعلها نوعا من الاغتيال السياسي ، لأن الاغتـــيال السياســـي ينطبق على حالة تناقض بين وطنيين ، وكليبر مستعمر وليس وطنـــيا ، ومن هنا كان فعل (سليمان الحلبي) رائعا لأنه فعل رجل وطني يناضل مـــن أجـــل أمـــته الإسلامية ويذود عن حضارة الأزهر حصن الإسلام في عصر الانحـــدار العربـــي ضـــد حضارة جديدة غازية – بغض النظر عما أفادت به تلك الحضـــارة الجديدة مجتمعاتنا الشرقية والعربية – ولكن الشائه أن شكل النضال قد كـــان فـــرديا ، لأن سليمان أخذ على عاتقه مهمة أمة بأكملها ، ليس لأنها لم تكن مـــتواجدة أو غـــير فعالـــة ولكـــن لأنه بطبيعته التاريخية التي استندت فيها ذاتيته المـــنطوية أو الهاملتـــية – إن جاز لنا التعبير – إلى أسس موضوعية بتفاعله مع مجـــتمعه ، من هنا يبدو تضارب الآراء فيه ، الأمر الذي أملى ربما على (الأستاذ الفـــريد فـــرج أن يعيد تصوير الحادثة التاريخية والشخصية استئنافا لحكم كان قد صدر عليها في الماضي ، فيما عرف عند (بريشت) " بالتأرخة " ، وهو نفسه ما فعلـــه د. فـــوزي فهمي في مسرحيته المشار إليها ، مع شخصية (الرشيد) التي شخصـــها (صـــاحب صـــندوق الدنيا) ومع شخصية (المعز لدين الله الفاطمي) وكذلـــك فعلـــت زوجـــته حين شخصت زبيدة (العباسية) بأداء الممثلة عايدة عبد العزيز .

- أن يعمـــل علـــى إيجـــاد صلة بينه وبين المشاهد غير الإيحاء بأن يجعل طريقته في التمثيل قادرة على أن ترفض الاندماج .
- يتعين عليه أن يحرم نفسه من الوقت الكافي لاندماج الشخصية التي يمثلها ، ولكن ينقلها : (كما ينقل المرء نصا مكتوبا بنسخة) . وهذا يضفي على

الـــدور وجهة نظره فيه معبرا عنها بالصوت والحركة والمشاعر – تمثيل من خارج الدور مع وعي بذلك من الممثل ومن الجمهور .

- يتعين عليه إظهار إمكان الإتيان بتصرف آخر – بصفته شخصية مسرحية – ليجعل من الممكن الاختيار والانتقال على حد سواء .

يمكـــن تحقـــيق ذلـــك عن طريق بحث الممثل بإصرار خلال قراءة المسرحية عن حقـــيقة الشخصية في المعنى الذاتي، البحث عن التناقضات ، عن الرائع في المشوه وعن المشوه في الرائع – كما بينـــا – .

- وعلـــى الممثل وفق هذه الطريقة أن يعي تماما أنه بصفته ممثلا لدور ما ، ما هو إلا مجرد مقرر لأن الحادثة لا تقع لأول مرة (أنها تتكرر فحسب) وأنـــه لا يحـــدث مـــع الشخصية المصور ، وعليه إعادة تجسيد شخصية المســـرحية إلـــى الحـــد الـــذي يفقد معه (الأنا) الخاصة به ، بأن يتناول العلاقـــات المشـــتركة والحوادث الناتجة عنها تناولا علميا ليعرضها على مشاهد غير مندمج في الأحداث ، ولكن مع الاهتمام بها .
- كمـــا أن عليه أن يخضع التصرف النموذجي لإناس هذا العصر إلى طرق جديـــدة في الدراسة وهذا يتأتى بفهم تصرفات الناس ، ومسبباتها الحقيقية ومصائرهم ، لأنها هي التي تثير الاهتمام في المسرح .
- ثـــم أنـــه مطالب بفهم ضرورة توقف الشخصية الفردية عن كونها مركز اهـــتمام العرض المسرحي : (بما يعرف عندنا بمسرح النجم الذي يحرك كل الأشياء لأن العرض تم تصنيعه بحيث يصبح فيه النجم كل شيء) .

مراحل تحقيق تلك المقترحات :

نستطيع أن نقسم هذه المقترحات إلى مراحل أربعة :

١ – مـــرحلة البحـــث بإصرار خلال قراءة المسرحية عن التناقضات والانحراف عمـــا هـــو نموذجي وعن الرائع في المشوه وعن المشوه في الرائع والتنظير لإبرازه (وهذا نابع كمن تنبئ النظرية الشكلانية) .

٢ – البحث عن حقيقة الشخصية في المعنى الذاتي .

٣ – مـــرحلة الـــنظر إلى الشخصية مع بدء تكوينها صوتا وجسما وشعورا – من الخارج –لتحقيق الدهشة .

٤ – مــرحلة أخيرة وهي تسليمية حيث يسلم الشخصية التي صورها إلى المجتمع ويوقفها موقف المسئولية .

علــى أن ذلك كله لا يتأتى له إلا بتناول نص مسرحي قد بني أساسا بناء (دراميا ملحمــيا) وفــي ذلــك يقول محمد اسماعيل محمد : إن الفن يجب أن يعطي معنى للواقــع ويكتشف هذا المعنى بدرجة أكبر بدلا من الاقتصار على مجرد التعبير عن هــذا الواقــع فحسب ومن ثم فلابد من أن يوجد بعد بين المعنى وبين من يعبر عن هذا المعنى " وذلك يتحقق إذا منح الدور الذى يمثله صفة اجتماعية .

البعد الثالث في تمثيل دور مسرحي :

حيــن يســتفيد الممــثل – عــند تعرضــه لدور مركب بالبعدين السابقين (التجسيد والتشخيص) ليشخص موقفا لشخصية أخرى حاضرة معه في المشهد أو مسترجعة من الماضي بالتقليد المباشر لصوتها أو لحركتها التعبيرية أو بالتقليد غير المباشــر ، بفعــل ذلــك، أو بتقليد أسلوبها في موقف درامي كامل ، ثم يعود مرة أخــرى إلــى حضن التجسيد السابق للدور الأساسي الذي هو بصدد أدائه وهكذا .. فــإن ذلــك مــا نطلق عليه (البعد الثالث في أداء دور مسرحي) وهو يمثل تلك المــرحلة التــي يكــون على الممثل فيها أن ينتقل في أدائه عبر مراحل المعايشة والتشخيص ، وهما المرحلتان اللتان اصطلحنا على تسميتهما بالبعد الأول في تمثيل دور مسرحي وبالبعد الثاني .

أمــا المــرحلة الثالثة فهي تلك التي يتعين على الممثل فيها أن يجمع بين طبيعة الأداء في كل من المرحلتين السابقتين ، استنادا إلى دراسته للنص المسرحي دراســة كاملة، بالإضافة إلى ربط فهمه الأولي (انطباعه الأول) عن النص بفهمه الواعــي لظــروف مجــتمعه الذي تفاعل مع مؤلفه ، ودور هذا النص الفعلي أو المســتحيل فــي تحقــيق أثــر شعوري ما أو أثر تغيير فكري ، أو سلوكي ما في المجــتمع الــذي أنــتج من أجله أو على أقل تقدير في عدد ممن يشاهدونه عرضا مســرحيا أو ممن يتناولونه قراءة – في حالة وجود دراسات نقدية عن العرض أو عــن الــنص – وبعد ذلك يمكن ضم ما حصل من النص ومن المجتمع الذي أنتجه وأثــره في مجتمعه إلى انطباعه الأولي الذي حصل من قراءة أولية مركزة ، مما يمكــنه من تقسيم المسرحية إلى مراحل منها ما يختص به (البعد الأول في تمثيل دوره المســرحي – مواقــف المعايشة) ومنها ما يختص (البعد الثاني في تمثيل

دوره – مواقـف التشخيص) أقصد – مراحل تمثيل الدور من الداخل – ومرحلة التمثيل من الخارج ومثال ذلك قائم في مسرحية (الأميرة تنتظر) [1] والمسرح داخل المسرح.

إذن فـالجمع بين مدى التمثيل الداخلي والتمثيل الخارجي – بما يلزم طبيعة الدور – لا بمـا يلـزم تحقيق هدف أو فلسفة صاحب نظرية المسرح الملحمي – هو ما اصطلحنا على تسميته (بالبعد الثالث في تمثيل دور مسرحي) ، فشتان بين مرحلة الأداء بيـن مـرحلة التشخيص بهدف تجسيد محاكٍ لدور أو موقف أو شخصية أو شـعور ، وبيـن مـرحلة الأداء التشخيصي بهدف تصوير ناقد لدور أو موقف ، فالتصـوير فـي الحالة الثانية إعادة عرض لجانب من الجوانب السابقة (موقف – شخصـية – شعور – أسلوب) ، ولكن الهدف من التصوير مختلف بالضرورة في المـرة الثانـية عـنها فـي المرة الأولى ، لاختلاف الهدف : فتصوير الحالة أو الشخصـية أو الشعور أو الأسلوب يترك انطباعا دراميا أوليا (عاطفيا أو شعوريا) وهـو يكـون انطباعاً شبه موحد لدى الجمهور ، أما إعادة تصوير موقف أو حالة فمـثاله تشـخيص (الصوفية في مأساة الحلاج للحلاج) [2] ومعتقداته في التوحد بينه وبين الله عملا بمبدأ الحلولية

كان يقول:

إذا غسلت بالدمـاء هامتي وأغصني .
فقـد توضـأت وضـوء الأنبيـاء .
كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء .

فالممـثلون يشخصون أمنية الحلاج ، أي أنهم يشخصون موقفا له ولا يشخصون شخصيته، لأن موقفهم هنا مجرد موقف نظري منه .

لذلـك فـإن الممثليـن هـنا يخرجون من حالة شعورية تخصهم ليحاولوا الدخـول في حالة شعورية تخص من أحبوا (الحلاج) بعد موته مصلوبا – وحالة الخـروج تلك إنما كانت محاولة لإدخال القناعة في نفوسهم ولا يتأتى لهم ذلك إلا باسـترجاع حالـة مـن حالات الحلاج ، وذلك يكون بتمثلهم لموقفه الشعوري لا

---

[1] صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ، ط٢ ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٣ .

[2] صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، سلسلة اقرأ ، بيروت ، د/ت .

الفكري – تمثلهم للحظة – لمجرد (مشاعره وفكرهفى لحظة بعينها) دون اعتناقها أو التعاطف معها – ربما – .

فهم قد اسهموا في قتله أو تسليمه للسلطة بسكوتهم ، وبعدم تأييدهم المادي له ، مع أنهـم مــثله يؤمنون بالحلول ، ولكن طريقته في أن يحل الله بجسده ، فيصبح هو وذات الله ذاتــا واحدة عن طريق قتله جسدا – استشهاده من أجل تحقيق هذا الهدف الكبــير عــبر نضالات يومية من أجل الناس ، وليس مع الناس ، من موقع ريادة وقيادة وحض بتخليه عن مناهضة ذاته ليناهض التسلط ضد ذوات الغالبية .

مــن هــنا فــإن دافع الصوفية لهذا الاسترجاع لموقف عقيدي من مواقف (الحــلاج) الــذي هو منهم من حيث الخط الاعتقادي الحلولي ، وغيرهم من حيث الأســلوب ، لأنه أسلوب غير مطابق للاعتزال ، من هنا دفعتهم مشاعرهم بعذاب الضمير بالحزن عليه لا ، لأنه لم يختر للظرف الاجتماعي أسلوبه وأدوات التعامل الصحيحة معه ولكن لانخراطه فى الظرف الاجتماعى بديلاً عن التحد فى ذات الله.

من هنا يسترجعون كلماته في موقف عقيدي كنوع من التعزية والتبرير ، وليس للحكم على الحلاج ، أو لدفعنا نحن كمشاهدين بالحكم على موقفه حتى يتعلم من يسلك نفس مسلكه من أهل عصرنا .

ولأنهـم كــالحلاج يؤمــنون بما يؤمن ، ولكنهم يختلفون معه في طريقه تحقيقهم لمعتقدهم بالحلول ، فهم يخرجون من ذواتهم ليدخلوا إلى ذاته – ليس إلا – وهم لا يخــرجون من ذواتهم بهدف إخراج ذاته باسترجاعها أمامنا ، لنعيد النظر في فعلها ودوافعهــا إليه ، وعلاقتها وظروفها المتفاعلة معها كشخصية ، ولكن ليثبتوا فشل أســلوبه – علــى نــبل هــذا الأسلوب – في تحقيق فكرته التي هي فكرتهم ، فهو استرجاع لهم وليس لنا نحن ، استرجاع لحظي، وليس استرجاعا تاريخيا.

وحتى مع تعليق الصوفية على كلمات الحلاج التي يسترجعونها لتشخيص حالة من حالاته ، فإنهم لا يعلقون للنقد ولكن تعليقهم للتبرير – تبرير موقفه ذاك :

" كأنه طفل سماوي شريد قد ضل عن أبيه في متاهة السماء "

وهــم ينتقلون إلى حالة أخرى من حالات الشخصية ، ينتقلون من تشخيص تنظير الشخصية لما تتمناه إلى تشخيص حالة الحث على تنفيذ رغباتها المتصورة :

" كان يقول

كأن من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة ، وحكمة ، وفكرة "

فهـذه حالـة حض على تنفيذ ما نظر له من قبل ، وهي حالة أقرب إلى المعايشـة ، إذ يتطلب أداء أكثر تدفقا من سابقة ، على الرغم من أنه سرد تمثيلي ، نسبه الصوفية إلى الحلاج " فهو قول قابل للتصديق أو للتكذيب ، فما يدرينا أن هذا القـول للحلاج ، لأن مشاهد المسرحية ليس فيها مثل هذا القول ، أي أننا لم نسمع مباشـرة إلـى الحـلاج من خلال أي من مشاهد المسرحية يقول ذلك الذي يحكيه الصوفية عنه بالسرد التمثيلي .

لذلـك وضع على ألسنة أتباعه ، وهو أمر يرجح صدق نسبته إليه ، لأن هـناك إجماعاً على نسبته إليه عن طريق إعادة طرحه أو تشخيصه (إعادة أدائه) ثم ينتقل التشخيص إلى حالة ثالثة حيث يشخص حالة كونية:

" كان يقول
أن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة "

فهـذه حالة تشخيص لحالة كونية ، يعتنقها الحلاج ، فالموت نهاية دورية للكائـنات، تولـد وتلـك بداية الدائرة الحياتية ، فتموت وتلك نهايتها ، وربما كان تشخيصـا لاعتقاده بالتناسخ (تناسخ الأرواح) إذ أنها دورة نضال للروح تخرج من جسد لتدخل غيره.

ومثاله أيضا بعض من مواقف التشخيص في مسرحية (لعبة السلطان)

" عنه أعرف أسرار الرجال ، هو دائما يقول :

ص . الصـندوق : ملعونـة عند الرجال المرأة التي يكون فوقها من رخام ، ولا يتدلى من فمها الشوق عناقيد دلال
من صمت أو كلام .

المـرأة : يعجـبكم أيهـا الرجال حديث زوجي فهو حديث مستطاب ، وهو أيضا يعشق الكلام"

فهذا نوع من التشخيص هدفه التنويع في أسلوب عرض الفكرة أو الموقف ، وهو يناسب المواقف الوصفية السردية في النص المسرحي ، ذلك لأن المؤلف لا يترك للشخصية التي تمهد للموقف أو للفكرة أو للأسلوب أو للقول أن تقوم هي بنفسها بأدائه ، وإنما يقصر دورها على التقديم أو التمهيد للموقف أو الشخصية أو للفكر ، ويجعل الشخصية نفسها حالة حضورها بالقرب من الشخصية المقدمة لغيرها على نحو ما رأينا ، تقوم بأداء الموقف أو الفكرة بقولها وبلسانها هي ، وحركاتها ومشاعرها الحاضرة آن أدائها ، وفي هذا النوع من التشخيص انتقال إلى حالة التجسيد ، فهو تشخيص ناقص حول إعادة تجسيد الشخصية لحالة من حالاتها أو موقف من مواقفها أو لقول من أقوالها ولكن بمشاعر قد تكون مختلفة عن حالة أدائها لذلك الموقف نفسه – في المرة الأولى – .

الفرق بين التشخيص والاقتباس :

التشخيص : استعارة أدائية لحالة أو لشخصية أو لموقف أو لقول أو لشعور يخص غيرها أو يخصها في فترة ماضية بهدف التوكيد والتنويع ، وذلك في المسرح الدرامي ، ولكنه يختلف عن ذلك في المسرح الملحمي ، إذ يهدف التشخيص – هنا – إلى خلق موقف نقدي حول ما يعاد عرضه مما يخص شخصية غيرها أو ما يخصها ، ولكن الاقتباس وإن كان استعارة لحالة أو لشخصية أو لموقف إلا أنه لا يكون أدائياً ، فالفرق بين التشخيص والاقتباس ، هو أن التشخيص اقتباس أيضا لأي من تلك العناصر المشار إليها لأدائها كنوع من المحاكاة ، فالأداء الحاضر لحالة من حالات شخصية أخرى أو موقف أو قول أو أسلوب مضى من شخصية أخرى ، هو ما يسمى بالتشخيص ، فالتشخيص صورة أدائية بالصوت أو بالصورة أو بهما معا في آن واحد ، ومثاله ما نراه عند بريشت أيضا في (محاكمة لوكوللوس)

" الصوت الباهت : مكانك أيها الفيلسوف ، خلف هذا الجدار لن تخدع أحداً بثرثرتك .

المنادي : هكذا يقول الصوت الذي يأمر من هناك . وعندها يتقدم المحامي ليعلن اعتراضه.

الصوت الباهت : الاعتراض مرفوض .

المنادي : هكذا يقول الصوت الذي يأمر من هناك ، وللقائد يقول :

الصوت الباهت : أدخل الآن من البوابة " .

فالصـــوت الباهت يشخص أسلوب أداء من يأمر ، وهو نفسه يشخص أسلوب أداء القاضـــي (الاعـــتراض مـــرفوض)، ولكن المنادي إذ يقدم الباهت ، ويشخص أداء الأمـــر فهـــو يفعل ذلك لمجرد التقديم ، وليس للتنويع الأدائي ، ولكن لتحقيق فلسفة (التغريـــب) (البريشتية). وإذا كانت الاستعارة في الأدب مكنية أحيانا وتصريحيه حيـــنا ، فـــإن التشـــخيص بوصفه استعارة أدائية لا يمكن إلا أن يكون تصريحا ، والتشخيص هو فن التقليد ، وهو يحتاج كما يقول توفيق الحكيم في قالبه المسرحي إلى موهبة وبراعة أكثر مما يحتاج الممثل ، لأن الممثل ، حتى ولو كان من الكبار جـــدا والمشـــاهير ، قد يكون أسير أسلوبه فيمثل أي دور كأي دور ، معتمدا على مـــزايا صـــوتية وإلقائية وحضورية حددته وجمدته في شخصية فنية ثابتة فرضت نفســـها علـــى الجماهير .. أما المقلد فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفـــس الوقـــت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية ، فهو داخل فيها ومتـــباعد عنها في نفس الوقت ، على ان الاقتباس يكون جزئيا ، كما أن التشخيص يكـــون جزئـــيا أيضـــا ، وكذلك الاستعارة في الأدب بمعنى أنها تكون عنصرا من عناصر الأدب ، تماما كما يكون التشخيص عنصرا من عناصر فن الأداء التمثيلي ف (صـــاحب الصـــندوق) في مسرحية د / فوزي فهمي (لعبة السلطان) حين يشخص قول (أمه) فهو يشخص فكرها دون مشاعرها ، يشخص بعض طريقها :

" ص . الصـــندوق : وأنا سندباد ما أن أرحل .. أجرب .. أمتد عبر سور الحلم بل

وكـــل حـــدود الأرض ، وإن صادفني في يوم الغدر أبقى في بطن الحوت وحتى وإن خاصمني الأوغاد ، أذكر قول أمي : كـــن يـــا ولدي كالحديد وأحمد الله تنل ما تريد . (ينادي وهو يتجه إلى خارج المسرح: صندوق الدنيا ..صندوق الدنيا)"

فالشخصـــية هـــنا وإن كانـــت تستعير كلمات شخصية أخرى إلا أنها لا تؤديها ، أي أنها لا تستعير معها أسلوب قائلها الأول ، ولا هيئته الملائمة لأدائها .

(اذكر قول امي : كن يا ولدي كالحديد وأحمد الله تنل ما تريد)

وما كان بوسع المخرج أو الممثل إن أرادا لهذه الجملة المقتبسة من أقوال (أم الشخصـــية) أن يلجأ إلى تشخيصها بالأداء الصوتي ، أي بالطريقة التي تلفظ

بهـــا أمه هذه العبارة، لأن الموقف بعد ذلك القول المقتبس، يكون نقلة متسرعة أو غير ملائمة في هذا الموقف الدرامي:

(ينادي وهو يتجه إلى خارج المسرح صندوق الدنيا ..صندوق الدنيا) .

فهو إن شخّص شعورها الدافع والمصاحب لقولها يكون مناسبا هنا وإنهاء المشهد دون حاجة لأن يترك خشبة المسرح مناديا " صندوق الدنيا " لأنه إذا شخص قولها ومشـــاعرها الملائمـــة لذلـــك القول كان متسرعا في الانتقال من حالة أداء داخلي يســـترجع فـــيها قول أمه ، وحالة أداء خارجي يقطع فيها هذا الأداء الداخلي قطعا تعســـفيا ، مـــن أجـــل مواجهة المحيط أو الحياة البيئية دون إشباع درامي للموقف نفســـه، لذلـــك يكتفـــي عند أداء تلك الجملة المقتبسة أو المسترجعة من الكلام أداء حـــياديا علـــى أساس أنه قول يقال هنا لمجرد إيضاح جانب من جوانب الشخصية ودليل على أنه يسير بنصيحة أمه .

مادة التشخيص ومادة التجسيد :

نحـــن حين نتكلم عن التشخيص أو عن التجسيد في دور مسرحي فإننا نبدأ مـــن حيـــث المادة التي سينبني عليها أي من الأدائين " التشخيصي والتجسيدي " ، فالممـــثل يؤســـس إبداعـــه على مادة أبدعها غيره من قبل (النص) ، وتوجيهات المخـــرج ، الـــذي يعد عمله أيضا مؤسسا على مادة سابقة (إبداع المؤلف) فهما كالفنان التشكيلي الذي يبدأ عمله من حيث وجود مادة خام – مع الفارق طبعا – من هنا فإننا نؤكد أن الممثل لا يشخص إلا موقفا أو شخصية بنيت لتؤدي بالتشخيص ، وهـــو إذ يجسد شخصية أو موقفا أو شعورا – يعايش ذلك – تأسيسا على موقف أو علـــى شخصـــية كتبت لتجسد لا للتشخيص ، فشخصية (ص . الصندوق) كتبت لتشخص حالات ومواقف تاريخية وسياسية وشخصيات سلطوية متسلطة عبر تاريخ أمتـــنا الإســـلامية الطويل،وهـــي فـــي معمـــار بنائها قد بنيت على قواعد وأعمدة تشخيصية، حتى وإن جسدت مواقف من حياتها هي:

ص . الصندوق : هيا .. نحكي ..

البلياتشو : " مقاطعا " ولا كلمة أرجوك ، فسرعان ما يختلط الأمر عليه فلا تعـــرف من الذي يحاورك فتصبح مرة أنت الخليفة وتكلمني على أنـــي وزيـــرك ، أو قائد جيشك ، كلا يا عم صرت أخشى على نفسي منك .

ص . الصندوق : في ذلك ما يغري .

البلياتشو : في الجنون ما يغري ، أول أمس صرت أشد قميص كمك وأنت لا تجبني ، كنت تقلد تحكي عن المعز .

ص . الصندوق : المعز لدين الله الفاطمي " .

فالمؤلف هنا يضع الأساس النظري للتشخيص ، ويضع معمار الشخصية ومعمار أدائها ، ثم أنه حين ينتهي من ذلك يعطي إشارة البدء للتشخيص :

ص . الصـــندوق : "بـــدأ في التشخيص ولا يحس بمن حوله " يا إخواننا انهضوا إليهم

البلياتشو : (يقاطعه) تمهل واشرح لي أولا كيف ولم تشتر امرأة امرأة ؟

ص . الصندوق : (مستمراً) لقد بلغ بهم الشرف إلى أن صارت امرأة من بنات ملوكهم تخرج وتشتري جارية تتمتع بها .

البلياتشـــو : يا عم .. يا عم .. يا عم " يشده من كمه " هذا قصصته لي من قبل

ص . الصندوق : (مستمراً) فقد ضعفت نفوسهم ...

البلياتشو : يالله سكن الخليفة منه القلب .

ص . الصندوق : وضعفت همم رجالهم ...

البلياتشو : سكن الخليفة منه القلب وتلك فرصتي للهرب منه .

" يخـــرج البلياتشـــو متلصصاً دون أن يلحظه صاحب الصندوق الذي يستمر في تشخيصه .

ص. الصندوق : انطلق من عقال دوره ليشخص لنا أو لنفسه حالة المعز لدين الله الفاطمـــي، وهـــو يفلسف أمر زحفه الذي يعد له ليدخل القاهرة ، ويصــــور لنفســـه إمكــــان هـــزيمة الإخشيديين أو تسليمهم لقائده (جوهر الصقلي) فيما لو بعث به على رأس جيش يفتح مصر :

ص. الصـــندوق : والله لو خرج جوهر الصقلي هذا وحده لفتح مصر ، وليدخلن مصـــر بالأرديـــة مـــن غير حرب ، ولينزلن في خرابات ابن طولـــون ويبنـــي مدينة تقهر كل الدنيا " .ثم إن ص . الصندوق

يعــود إلـــى نفســـه ، يخرج من حالة تشخيصه للمعز لدين الله الفاطمي

(فقـــرة صـــمت وتأمل ونظرة إلى البانوراما الخلفية التي تصور مديـــنة القاهـــرة ، ويعـــود ص. الصندوق إلى نفسه ويخرج من تشخيصه)

وتأملـــه للخلفية التي تصور مدينة القاهرة ، هو تمهيد للرجوع من حالة التشخيص أو رحلة التشخيص إلى حالة دوره الأساسي

(ص . صندوق الدنيا) ومدينة القاهرة لم تكن مستبدلة لحظة انتقاله من حالته تلك إلـــى حالة المعز لدين الله ، فلا يلزم تغيير المنظر – هنا – ليدل على مكان المعز وهـــو المغرب العربي ، موطنه الأصلي ، وإنما انتقال التشخيص لا يلازمه انتقال مكانـــي أو زمانـــي عن طريق الديكور أو المناظر أو المؤثرات الضوئية ، ويؤكد ذلك بهذا المشهد من (لوكوللوس)[1]:

الصوت الباهت : انزع الخوذة بابنا منخفض .

المنادي : والقائد ينزع الخوذة الجميلة ويدخل محني الظهر .

فلا بوابة هنا ولا مقبرة ، ولكن ممثل دور (لوكوللوس) يشخص حالته الجسمية، حســـب التوجيه والأمر الذي حين يتم على مستوي الصورة المرئية الحاضرة أمام الجمهور فإن صاحب دور المنادي يعلق : الذي هو الآن المعز لدين الله الفاطمي ، مؤكدا حدوث ذلك مع أننا نراه ، ولكن لخلق حالة التغريب البريشتية .

البعد الرابع في تمثيل دور مسرحي :

لـــيس المقصـــود بالبعد الرابع زمن الأداء ، ولكن المقصود هنا هو الأداء الـــذي لا يترك انطباعا محددا لدى الجمهور ، وهو يتبع المنهج الوصفي في الأداء التصويري ، إذ يصور مكانا أو زمانا أو حالة بشرية أو كونية أو آلية بشكل عام ، تصويرا ظاهريا أو خارجيا ، بتقريب صفات ظاهرية لمكان ما أو لزمان ما أو آلية أخرى ، بحيث يتمكن المؤدي عن طريق ذلك من تمهيد ذهن المتفرج لتقبل حالة أو موقف وتهيئته لموقف درامي تال أو لدعوته إلى تصوير فعل آخر لموقف درامي عرض عليه عن طريق أداء معلق على أداء درامي معايش.

---

[1] بريشت ، محاكمة لوكوللوس ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، مسرحيات عالمية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

على أن ذلك لا يتم بعيدا عن الحوار أو المدخل الدرامي ، أو التذييل الدرامي كما في (ليالي الحصاد) [1]:

"الغاوي : فتح الكلام بسم الله .. متأخذونيش في دي الكلمة .. أنا راجل مش متعلم لا رحـت مدارس ولا كتاب . على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان قلمنا الفـاس ، نرسـم بـيه خطوط على الأرض ونخطط قنايات ميه ، إشي بالطول ، وإشي بالعرض حبرنا ماكانلوش لون .. إنما كان يكتب عال ، قطـن وقمـح ودرة ورز وبنادوره .. ما تعدش ، الفاس علمنا ، تزرع تحصـد .. تـزرع قمـح .. تحصـد قمح .. عمر ما واحد يزرع قمح ويحصد ملوخية " .

فالشخصـية هنا تصور المكان بالوصف الظاهري ، كما تصور الزمان – زمان الشخصية نفسها في الحاضر وفي الماضي :

" أنا راجل مش متعلم لارحت مدارس ولا كتاب "

والمكـان يسـتدل عليه من قوله " ولا كتاب " ، فالكتاب يكون في القرية ، حيث يجلس الأولاد الصغار إلى الشيخ للحفظ والدرس .

وهـو يفلسف هذه الحالة : . " على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان قلمنا الفاس ، نرسـم بـيه خطـوط علـى الأرض ونخطط قنايات ميه ، إشي بالطول ، وإشي بالعـرض حـبرنا ماكانلوش لون .. إنما كان يكتب عال ، قطن وقمح ودرة ورز وبنادوره .." ، وهذا التعليل والتفلسف لحالة الشخصية لتوصيف مسببات ما آل إليه حالهـا ، هذا التوصيف لا يخرج عن الصورة الوصفية الظاهرية ، بمعنى انه مادة تشـكيل الصـورة الوصـفية ، وذلـك باسـتخدام ألوان المجاز في رسم الصورة الوصفية:

" كان قلمنا الفاس .. حبرنا ما كانلوش لون .. "

والأداء الحيادي أو (البعد الرابع في تمثيل دور مسرحي) يوافق أدوارا بعينها ، ربمـا كـان من أهمها (الراوي أو الكورس) ثم الأدوار المساعدة فالثانوية ، مثل ادوار الخـدم والأتباع ، كما في المسرح الكلاسيكي ، ومسرح عصر النهضة ، في حالات التعليق على حدث أو في حالة التمهيد له .

---

[1] محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

تحقيق الأداء الحيادي عن طريق التمثيل بما يأتي :

- وضوح الصوت وضوحا يشي بأنه مقصود لذاته .
- التقطيع غير المشوب بالشعور الشخصي للممثل أو للشخصية (دون ترك انطباعات محددة أو خاصة)
- استخدام نوعين من أنواع (وقف القواعد) في تقطيع الكلام ، وهما : وقف ما قبل وما بعده القول ، وقف التذييل .

أ – وقف ما قبل وما بعده القول :

لأن الحوار في حالة الحياد يكون تقريريا وصفيا ، فالممثل أو الراوي أو الكورس يقرر شيئا أو يصفه ، لذلك يقف بعد انتهاء كل جملة تامة التقرير أو الوصف :

" قفــه : اللــيل لــم ينتصف بعد ، والخمامير أغلقت ، ما لحقنا نشرب غير كأسين ثلاثة) ...

فهــذا المقطــع مــن حوار (قفه) في مسرحية (الفريد فرج) [1] يصور الزمان ومكان أو هو يصفهما في ليالي الحصاد فإن – التقديمة الدرامية – يمكن أن نجري الموقف المشار إليه :

" فــتح الكلام بسم الله /.. متأخذونيش في دي الكلمة ./. أنا راجل مش متعلم / لا رحــت مــدارس ولا كتاب ./ على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان قلمنا الفاس ،/ نرسم بيه خطوط على الأرض / ونخطط قنايات ميه "

ومع أن جملة قوله جملة اعتراضية هي : متأخذونيش في دي الكلمة إلا أن ذلك لا يغير مما طلبته هنا شيئا حتى مع إمكان دخول نوع من الوقف أو التقطيع المعلق .

ب – وقف التذييل :

وهــو ما ينهي به الممثل بعد كلام ما ، بعبارة مأثورة أو مثل شائع ، وتقال بنغمة صــوتية مغايــرة : " تزرع تحصد.. تزرع قمح .. تحصد قمح .. عمر ما واحد يزرع قمح ويحصد ملوخية ."

ومثال ذلك أيضا ما نجده عند بريشت (محاكمة لوكوللوس) :

المنادي : انصتوا لقد مات لوكوللوس العظيم ، القائد الذي غزا الشرق ، وقوض عروش ملوك سبعة وملأ مدينتنا روما بالثورات .

---

[1] ألفريد فرج ، علي جناح التبريزي وتابعه قفه ، مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

أمـــام تابوته يسير أعيان روما الجبارة بوجوه كسيفة ، وإلى جواره يمشي فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير "

فهـذا الوصف أو التقرير ، بديل عن التكوين المرئي أو المشهد الحركي الغائب ، مـن هنا يتسم أداؤه بالحياد ، فيما عدا الجملة الأولى من عبارته وهي (انصتوا) وفي الجملة الأخيرة (وإلى جواره يمشي فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير) .

فهـو إذ يدعو الجمهور للإنصات أو الاستماع باهتمام ، فإنما يدفعه نحو التمعن في ما سوف يسمعه ويعيد النظر في مسألة البطولة ، ولأي سبب يسمى البطل بطلاً ، ولربما برزت القيمة النقدية للكلمات الأخيرة :

(وإلـى جـواره يمشي فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير) ، فالمساواة بين رجل الفكر ورجل القانون والجواد مقصود بها نقد الموقف كله ، فلقد استخدم ذلك البطل " لوكوللـوس " فيلسوفه ومحاميه كما يستخدم جواده فكلهم كانوا مطية له ، ووسيلة للوصول به إلى هذه البطولة ، ومثال ذلك نجده في (الفرافير) [1]:

" المؤلف : سيداتي وسادتي مساء الخير "

هـذه الجملـة من التقديمة الدرامية تتخذ الشكل الخطابي في الأداء للإيحاء بشكل الاحتفال خاصة إذا ربطناها بالتوجيهات السابقة عليها :

" المسـرح فـارغ تماما إلا من منصة خطابة عليها ميكروفون ودورق ماء " من غـير المعـتاد فـي مـثل هذا الشكل في المسرح لذلك يستطرد المؤلف سريعا " مـاتخفوش " فـالمؤلف يستخدم عنصر المباغتة وهو عنصر أصيل في الفن بهدف خلق إثارة وذلك لأن الجمهور جاء مستعداً لمشاهدة عرض مسرحي وهذه التقديمة هدفها إعطاء فكرة عن طبيعة العرض الذي سوف يشاهدونه .

وبعـد فهذه جملة ما نعرفه من أبعاد للأداء التمثيلي لدور من الأدوار المسرحية ، ولكنني أقترح بعدا خامسا لأداء دور مسرحي .

البعد الخامس لأداء دور مسرحي :

نحـن هنا نقترح على الممثل بعدا آخر غير الأبعاد الأربعة السابقة ، وهذا الاقـتراح قد جاء تأسيسا على طبيعة أصيلة في الإنسان في حالة التلقي ، فالإنسان بصـفة عامة يميل إلى أعمال ذهنية فيما يتلقاه ، يميل إلى الإضافة إلى عمل غيره أو الـتدخل فـي عمـل الغير .. فلو إنك مررت بإحدى الملصقات على جدار في

---

[1] يوسف إدريس ، الفرافير ، سلسلة المسرحية عن مجلة المسرح .

شـــارع أو في معرض أو متحف ، فكثيرا ما نجد تعليقات أو تعقيبات هامشية على لوحـــة ، قــد تكــون ناقدة للوحة أو لمضمون الملصق ، وقد تكون تدخلا بالرأي بإضافة شكل ما إن كانت لوحة تشكيلية أو كان مضمونها الذي استنتجه المشاهد لها – مع أن قراءة لوحة تشكيلية فيما يرى أهل الفن التشكيلي ، متعلقة بالشكل واللون دون محاولة استنباط مضمون أو فكرة منها – لم يرضه أو يتعذر عليه أن يترجمها مــن انسجام بين الألوان والفراغات والنسب والضوء والظل والفكرة – مع أن ذلك مـــا لا يلـــزم بـــه الفنان نفسه – أو إضافة إلى مضمون الملصق إذا كان عبارة أو موضوعا (نصاً) أو قد يكون تمزيقا أو تشويها لجزء أو فقرة منها .

وهـــذه الرغبة البشرية الجامحة – المرضية – تتفاوت من حيث ظهور آثارها من مجـــتمع إلى آخر، ومن فرد إلى آخر ، وهي تمثل دائما رغبات مكبوته في التدخل في شؤون الغير وفي النظر إلى ما يفعله غيرنا ، على أنه ينقصه الكثير أو القليل ، لأن ثقافات الأفراد مختلفة في المجتمع الواحد.

والاستقبال الجماهيري لما يقدمه الممثل هو الذي دعانا إلى اقتراح (البعد الخامس) لأن الاســـتقبال ليس معناه الموافقة أو الاقتناع بما استقبل ، فقد يكون اقتناعا بشيء ممـــا اســـتقبل ، وقد تكون موافقة على شيء ورفض لشيء آخر ، فقد يقنع الممثل عـــددا من المشاهدين ، وقد يقنع الجميع ، مع تفاوت درجات الإقناع ، ولهذا نرى إرضـــاء لـــنزعة أصـــيلة في الإنسان ، وفي حالة استقباله لعمل غيره أن تترك له مساحة ليكملها هو حسب ثقافته وذوقه وحالته المزاجية .

وهذه المساحة المقترح تركها ، هي مساحة في الدور الذي يشرع الممثل في أدائه، بحيـــث يـــتعمد الممثل في أدائه عدم إتمامه لأبعاد الدور ، وربما كان هذا الاقتراح قائمـــا علـــى أساس عنصر (التوقع) ، وهو عنصر أساسي في فكر الإنسان وفي خـــبرته ، فلو أنك رسمت خطين على شكل زاوية ، بأية درجة ، وفي أي اتجاه ، فـــإن الناظر إلى الرسم يتوقع أن يكون مثلثا ، ومن هنا فإنه ينزع نحو إكمال الخط الناقص (المتعمد عدم رسمه) ، وهو إذا لم يتعد على إنتاجك فيكمله تكملة مادية ، فلقد أكمله تكملة ذهنية – في ذهنه – ، وهكذا مع الشكل الرباعي الذي انتقص منه ضلع ، أو المستطيل الناقص أو أي شكل من الأشكال الهندسية مما وعته ذاكرته ، وهذا النقص بالطبع يكون واضحا ؛ أي لا يختلف اثنان على أن هذا نقصا ، وذلك

بـــالقطع يكـــون فـــي الأشكال الهندسية ، وكذا الأشكال التعبيرية أو الموضوعات المعلومة بالخبرة الحياتية للناس .

وقـــد تبدو هذه الدعوة تعليمية ، من حيث هدفها ، بمعنى أنها تعلم المتلقي للفـــن وللفـــن المســـرحي والتمثيلي على وجه الخصوص تنشيط وعيه وتنميته أو تحـــريك ذهنه على الأقل ، وهي كذلك في مرحلة التدريبات ، ولكنني اقترحها في العـــروض أو فـــي بعضها ، وهذا على كل حال لا يكون بعيدا عن رسم الدور في الـــنص المســـرحي ، فالكاتب المسرحي في أي مكان وزمان وفي أي اتجاه فني ، يكتـــب حـــواره ناقصاً (مسكوتاً عـه)، بمعنى أنه يكتب الكلمات التي تمليها عليه الشخصيات لتعبر بنفسها عن أفعالها وسلوكها ودوافعها وعلاقاتها، وفق أسلوب فني خـــاص بالكاتب نفسه ، غير أنه لابد وأن يعتمد على التكثيف بشكل أساسي ، لذلك فهو يترك كلمات لابد وأن تكون الشخصية قد قالتها أو فكرت فيها ، ولكن ظروفها المزاجـــية أو الاجتماعـــية أو غـــير ذلـــك مما يترك عادة لمحلل النص ولمخرجه وممثلـــيه وناقديه الوقوف عنده وافتراض وجوده ، حتى يساعدهم على فهم الموقف والشخصـــية والعلاقات والدوافع والنتائج أو التأثير ، ولربما ضربنا مثلا لذلك من إحدى مسرحيات (تنسي وليامز) : (عربة اسمها الرغبة) [1]:

" ستانلي : ....هل تعرفين أحدا من الناس اسمه شو ؟

بلانش : ولماذا ؟ لابد أن يعرف الإنسان شخصا اسمه شو " .

إن ســـتانلي هـــنا يخاطـــب بلانـــش شقيقة زوجه وضيفتهما ، ولأنها حاضرة في مواجهـــته على مرأى ومسمع من الجمهور فقد بات غير ضروري أن يلفظ اسمها قبل سؤالها ، فكان المفترض أن يكون حواره هكذا :

"ستانلي : بلانش هل تعرفين أحدا من الناس اسمه شو ؟ "

فكـــأن الـــنقص هـــنا في لفظ اسمها (أداء) تأسيساً على وجود نقص في الحوار ، من هنا وضع المؤلف عدة نقاط بدلاً من اسمها للدلالة ، ربما على نقص لفظي ، حذف لحلول الأصل (صاحبته) المادي الذي كان الاسم بلانش رمزا له .

---

[1] تنسي ويليامز ، عربة اسمها الرغبة ، روائع المسرح العالمي ، القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

ومثل ذلك النقص المتعمد موجود في النص المسرحي أينما وجد ، إما تحقيقا لعنصر التكثيف وإما تحقيقا لما نحاول إثباته في هذا البحث ففي مسرحية (سليمان الحلبي)[1] نجد " كليبر يقول :

(لا أريده أن يدفع . أريده أن يركع . سيضرب ويهان ويمرغ في التراب ... ولن يفي بالغرامة أبدا ؛ سيبيع كل ما يملك – هذا إن وجد مشتريا – حتى لا تبقى إلا زوجته . فليطرحها في مزاد بين جنودي . ولن يفي بالغرامة أبدا . وبعدئذ نشتري أنقاض بيته بالثمن الذي نراه .. لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع . سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ولن يفي بالغرامة).فإذا نظرنا إلى قول كليبر سوف نجد الحوار مقسما إلى فقرات وجمل تؤدي كلها إلى مجمل عبارة قوله وهذا شأن كل قول – لا شك – ولكن التقسيم الذي أقصده هنا ، تقسيم استدعاه التكثيف أو التقطير في الحوار المسرحي ، وهو تقسيم تفرضه حتمية تحول المكتوب إلى تجسيد حي نابض بمشاعر المجسد التي تتأتى بتجديد الغرض من التجسيد ومن ثم طريقة التعبير المناسبة له ، وهذا التحديد يتم التوصل إليه بمشاركة جهود كل من المخرج والممثل في فهم طبيعة العلاقات والدوافع والموقف ، وإمكانات الشخصية المراد تجسيدها أو تشخيصها على النحو المناسب لها ، أو الذي تحتمله لتظهر لنا شخصية مسرحية تمتع وتقنع في آن واحد ، وهي جهود تستند في أساسها إلى النص المسرحي ، وتدخل في صميم عنصر التقسيم ضرورة احتواء الحوار المسرحي في النص على جمل ناقصة عن قصد .. إبرازا لدور عنصر التكثيف الذي يتحقق بعدة عوامل منها : (الحذف والتقديم والتأخير).

وتشكل الجمل المحذوفة – عن عمد – ركيزة انطلاق للممثل يقف عندها ويتخيلها ويرددها بدون صوت قبل نطقه للجمل المكتوبة في النص حتى ينطلق في تجسيد الجمل المنطوقة أو المجسدة بالنطق بطريقة معبرة عن الموقف والدوافع الشخصية ، ومن ذلك في النص السابق جملة كليبر (لا أريده أن يدفع أريده أن يركع) فالممثل الخبير لا يؤدي الجملتين دفعة واحدة ، ولكنه يؤدي الجملة الأولى في دفعة شعورية ، ثم يؤدي الجملة الثانية بدفعه شعورية ثانية مغايرة تعبر كل من الجملتين عن دافع شعوري مغاير للأخر ولكنه متمم له ، فالجملة الأولى كانت ردا على (جابلان) ذلك المهندس الفرنسي الذي يمثل الوجه الديموقراطي في مقابل

[1] ألفريد فرج ، سليمان الحلبي ، كتاب الهلال ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٤ .

الوجـــه العســـكري الدكتاتوري الذي يمثله كليبر ، ولكن الجملة الثانية من العبارة تعكـــس تلذذ القوة العسكرية الغاشمة للمستعمر بإذلاله للخصم ، من هنا فهي تعبير عـــن دافـــع ذاتـــي يخـــص كليبر كإنسان ولا يخصه بصفته الوظيفية (رأس القوة المستعمرة) وذلك مشوه لصورته.

والممـــثل لكي يبرز هذا .. قد يختار فاصلا بين الجملتين يحشوه بابتسامة صـــفراء تعبـــيراً عن حقد أو تلذذ ، وقد يختار الصمت مع التعبير بالعين وبمقاطع الوجـــه ، ولكـــنه لكي يظل في حالة من الهيمنة ، يتصور بين الجملتين جملة ثالثة يفترض أن زميله (جابلان) يوجهها إليه مثل (ماذا تريد إذن ؟) ، فيكون جوابه الناطق : (أريده أن يركع) ، وهذه طريقه يدرب المخرجون الممثلين عليها أو يحـــثونهم علـــى استخدامها ، وفي هذا المثل نوع من الحذف الذي يكون مقصودا بهدف التكثيف وفاء برسم الحوار المسرحي ، ونجد مثالا لذلك أيضا في

مســـرحيات كثـــيرة مـــنها (اسكوريال) [1] في قول الملك (للراهب) : " ليس من الصعب يا أبتي أن تجد ملكة لكن مهرجا ... "

فســـكوته وعـــدم كلامـــه بعد " لكن مهرجا .. " ثم نقط مرسومة تدل على قصدية انـــتقاص الكـــلام ، على أن ذلك لا يعفي الممثل من تعويض ذلك الحذف بالتركيز على لفظة مهرج بإشباع حروفها ، والأمثلة كثيرة أمامنا ، وأغراضها متنوعة.

وبعد فهذا مجرد اقتراح ، قد يجد من يجري عليه التجريب أو التدريب ثم التجريب ، وقد يجد من النقد أضعاف أضعاف عدد الوريقات التي حوته ..

---

[1] جيلدرود ، اسكوريال ، مجالة (المجلة) ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .



الباب الرابع

التعبير الحركي وإعادة إنتاج الدلالة

– بحث في لغة الجسد –[1]

[1] ألقي ضمن فعاليات مؤتمر (الأدب والعلوم الإنسانية) بكلية الآداب جامعة المنيا مارس ٢٠٠٢م .

أهمية البحث : (تكوين ثقافة مرئية فى مقابل الثقافة السمعية)

شـــغلت قضية التعبير في المسرح الكثيرين من المتخصصين والباحثين بوصفها معـــادلاً ذا بعديــن فــي فــنون المسرح نصاً وعرضاً منذ العصور القديمة (الفرعونية واليونانــية) ومـــا تلاهما من عصور وسيطة أو إحيائية أو حداثية وصولاً إلى عصرنا وهما :

- البعد اللغوي " المسموع "
- البعد غير اللغوي " المرئي "

غير أن عصرنا قد شهد ترجيح عروض المسرح في الربع الأخير من القرن العشرين وما تــلا ذلك ؛ للبعد اللغوي – المرئي – على البعد اللغوي – المسموع – وهو أمر طغـــى على عروض شباب المسرحيين في مصر بعد تكريس الثقافة المصرية للغة الجسد في المسرح واعتبارها السمة الرئيسية في العروض المسرحية وتتويج ذلك بمهرجان دولي سنوي تحت عنوان المسرح التجريبي .

ولأن لغـــة الجسد قد غزت ثقافتنا المسرحية وزاحمت لغة الحوار المسموع ؛ فإن الحاجة إلـــى دراسة تلك الظاهرة وتأصيلها تأصيلاً فنياً عن طريق منهج علمي ينطلق من جذور التعبــير الحركـــي في فنون المسرح ليعد أمراً ذا أهمية يكرس لها هذا البحث جهوده من أجل الإحاطة العلمية المنهجية بمنابعها وبجوهرها ، وبكل ما يتصل بها وبتأثيرها الدرامي والجمالي ومكانها في المجالات التعبيرية في المسرح

مشكلة البحث :

إذا اعتـــبرنا الصمت هو الوجه الآخر للصوت ، واعتبرنا السكون الوجه الآخر للحركة ، والتحريك هو الوجه الثالث للحركة ، فإننا نتحير في نسبة هذه المصطلحات إلى مفهوم التعبير الحركي

فمـــا هو الدور الذي يلعبه كل مصطلح من تلك المصطلحات في خلق الصورة التعبـــيرية للحركة في النص وفي العرض المسرحي وعلاقتها بأنواع التعبير الحركي في فنون أخرى درامية أو استعراضية كفنون الرقص وفنون " الميم " .

وهـــذا مـــن شأنه أن يفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة هي بمثابة فروض علمية ، يتوجب عليه الاجتهاد في الإجابة عنها .

ومن هذه التساؤلات :

أولاً : هـــل يجـــوز اعتبار التعبير الحركي شكلاً من أشكال الحوار الدرامي المرئي ؟ خاصـــة إذا علمـــنا أن الهدف من التعبير عن طريق الصورة اللغوية المنطوقة هو إنتاج المعنى . كما أنها تهدف قبل ذلك إلى نضج التعبير عن ذلك المعنى ؟

ثانياً : إلى أي مدى يمكن اعتبار كل من الصمت والسكون والحركة والتحريك لغة تستهدف كل منها خلق معنى محدد حسب مستويات تلقيه المتعددة ؛ على اعتبار أنها عناصر اتصال وحاملة لرسالة ما ومساهمة في نضج التعبير الأدبي أو الفني ؟

ثالثاً : هل يهدف الصمت ، والسكون إلى إنتاج المعنى ، مثلما هي لغة الكلام ؟ أم أن كلاً منهما يعد وسيلة مساعدة على ذلك ؟ أم أن كليهما يشكل صورة بديلة عن لغة الكلام ؟

رابعاً : هل يعد الصمت في المسرح نصاً أو عرضاً نوعاً من أنواع التعبير الحركي ؟

خامساً : هل يعد المؤثر الصوتي (الطبيعي أو البشري أو الآلي) في صور التعبير الحركي عنصراً بديلاً عن لغة الكلام تعويضاً عن حالات الصمت وحالات السكون ؟ إن في هذه التساؤلات ما يكشف عن طبيعة الإشكالية التي يتعرض لها هذا البحث ويتصدى للإجابة عنها ارتكازاً على الخطة التي يتضمنها هذا المخطط الأولي للبحث .

منهج البحث : تحليلي - تطبيقي

مجال البحث : التمثيل المسرحي

مصطلحات البحث :

(الدلالة ، الصمت ، الحركة ، التحريك ، السكون ، الثبات ، التعبير، الصورة، الباليه ، الاستعراض، الرقص الإيمائي ، التكوين ، التشخيص ، التجسيد ، الديتزامب)

أولاً : الدلالة : عنصر لغوي يجمع بين دال Signifiant ومدلول Signifie' . وقد تكون عنصراً غير لغوي . وهي طبيعية و اصطناعية . ويميز (أندريه لالاند) بين الدلالات الطبيعية والاصطناعية :

١- **الدلالات الطبيعية** :وهي التي لا تنشأ علاقاتها بالشيء الذي تدل عليه إلاّ عن طريق قوانين الطبيعة : مثل الدخان للنار .

٢- **الدلالات الاصطناعية** : هي تلك التي تستند علاقاتها بالشيء الذي تدل عليه إلى قرار إرادي غالباً ما يكون جماعياً .

وكل تعبير صوتي أو حركي يستهدف إنتاج دلالة ما .

ثانياً : الصمت : نقيض الصوت وهو حالة اللاكلام اللاإرادي لغرض ما .

الصمت : وهو مظهر امتناع عن الكلام ، امتناعاً تاماً مع ضرورة الكلام أو امتناعاً جزئياً في أثناء الكلام لتحقيق غرض ما .

الصمت : جرعة صدق .. عندما يطالبنا الغير بمشاركته في شيء خال من الصدق .

الصمت : أنيس الوحدة .. عند الاغتراب (غربة زمانية) أو الغربة (غربة مكانية).

الصمت : مبرر لاستمرارنا .. لأن كثيراً مما يعرض علينا يصيبنا بالإحباط .

الصمت : تأكيد حلم معاودة استمرار النبض بين الأموات .. إذا كان الآخر جحيما أو موتاً.

الصمت : مثـير إبداعـي لإعادة الخلق .. حيث ينقطع المبدع عما حوله في أثناء عملية الإبداع .

الصمت : ترجمة الكلمات إلى صورة ذهنية على مسرح عقل المبدع .. حالة سابقة للقول أو الفعل .

الصمت : إنـتاج منتج للصورة الكلامية أو الحركية ومستقبل لها في آن واحد .. فالذهن ينتج ويستقبل معاً

الصمت : فعل الأنا لا الجماعة .. في المواقف المتعلقة بالدين أو بالسياسة .

الصمت : حالة سلبية للرفض .. إذا كان الوضع ميئوساً منه [1]

والصمت حالة من حالات التعبير الحركي .

ثالثاً : الحركة :

" هي الاتجاه مع أو ضد قانون الحيز الزماني أو المكاني منفردين أو مجتمعين . وهـي ظاهـر الطاقة وعلاقته بالحيز الزماني أو الفراغ أو هي مقاومة شيء ما للجاذبية الكونية آناً ومسايرتها أحياناً ، أو العكس. وتصاحبها ظاهرتان متلازمتان معها ، وهما : السـكون والثبات .. وظاهرهما واحد مع اختلاف طبيعتهما " [2] والحركة إحدى مظاهر التعبير المسموع أو المرئي .

رابعاً : التحريك : " هو ظاهر الحركة المدفوع من خارج الشخصية كتنفيذ الأوامر ، أو ما شابه ذلك. هذا إضافة إلى أنه كثيراً ما يشكل بعض الجمل الحركية رمزاً ، ويشكل بعضها إشارة . وذلك كله يعمق المعنى المراد التعبير عنه حركياً على خشبة المسرح " [3] وهو حالة من حالات التعبير الحركي .

خامساً : السكون : " هو حالة ظهور الشيء ثابتاً على عكس حقيقته ؟. وهو الطاقة الداخلية المختزنة بداخل الشيء بحيث لا يحتاج إلى قوة خارجية لدفعه أو تحريكه " [4]

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، المثل وفلسفة المعامل المسرحية ، محاضرات بقسم المسرح تحت الطبع ، ، ١٩٨٩ ،ص ٧١ .

[2] ــــــــــــ ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ط٣ ، الإسكندرية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨م، ص١٩٨

[3] ــــــــــــ ، محاضـرة حـول (علامات المسرح) بمركز محمود سعيد للمتاحف ، الاسكندرية ، مساء الأحد الموافق ٣٠ / ١٢ / ٢٠٠١م .

[4] د. أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ، نفسه ، ص ١٩٨.

وربمـــا عبر بريشت عن مفهوم السكون حين قال : " إذا لم ترى قمم الأشجار أو أشرعة السـفن تـتحرك فلــيس معنى ذلك أن الرياح غير موجودة " [1] وهو حالة من حالات التعبير .

سادساً : الثبات : " هو مطابقة ظاهر الشيء لجوهره . وهو الشيء الذي يحتاج إلى قوة خارجية لتحريكه (لتغير حالته الظاهرية والداخلية) لأنه لا يمتلك هذه القوة " [2] وهو حالة من حالات التعبير الحركي .

سابعاً : التعبير :

التعبير لغة : " من (عبّر) عما في نفسه وعن فلان : أعرب وبيّن بالكلام " [3] والتعبير بالكلام يكون عن طريق ما يعرف بالعبارة أي بالكلام الذي يبين به ما في النفس من معان . يقال هذا الكلام عبارة عن كذا : معناه كذا [4] أما التعبير بالجسد فيكون عن طـــريق الحركة ، ولهذا فإن التعبير بالجسد في فن الممثل يتطلب " في جانب من جوانبه ضـــرورة استمرار الممثل في دراسته للغته الجسدية ، وضبط الإشارات والإيماءات التي بينها من خلال الفراغ المسرحي . وهذا ما أطلق عليه : (الحركانية :Gestualite)[5]

ثامـــناً : الصورة : يقول د. مجدي وهبة [6] (صورة التمثال) (هي الشكل الذي أعطاه المثّال إيّاه)

والصـــورة البيانـــية فـــي تعريف د. مجدي وهبة [7] هي " التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني "

ولــيس ذلك مقصوراً على اللغة المسموعة ، بل ينسحب أيضاً على لغة الصورة المرئية كما في الإشارة والإيماءة والحركات الاتفاقية (العادات المتعارف عليها كالتحية والوداع ومراســم الاســتقبالات الرسمية والطقوس الأسرية في المجتمعات الشعبية والقبلية) أو الاعتباطية كالرموز (موسيقى السلام أو علم دولة من الدول أو غير ذلك من الرموز)

تاسعاً : الباليه : هو فن التعبير الحركي الدرامي المترجم لعمل موسيقي .

---

[1] برتولت بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصيف ، بيروت ، عالم المعرفة ، ١٩٧٣م .

[2] د. أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ، نفسه ، ١٩٨ .

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، القاهرة ، مطبعة بولاق طبعة مصورة ع ١٤ ، مادة عبر ، ص ٣٦٧.

[4] مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، ص ٦٠١ .

[5] انظــر : د. سناء سليمان ، " التعبير بالجسد بين الممثل في المسرح وراقص الباليه " (المسرح) ع ١٢٧ يونيه ١٩٩٩م ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٧١ .

[6] د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤م ، مادة صورة ، ص ١٧٨ .

[7] المصدر السابق نفسه ، مادة صورة بيانية ، ص ١٧١ .

ويعرفه فردريك أشتون – رائد الباليه الإنجليزي الحديث وعميد فرقة (كوفنت جاردن) بأنـــه " موضوع مسرحي يمثل بالرقص وذلك بمساندة الموسيقى . وهو ترجمة الأحاسيس التـــي تثيرها الموسيقى إلى أشكال تعبيرية ومحاولة التعبير عن الرموز المجردة بحركات جمالية تستطيع أن تتوغل إلى عالم الروح . "

ويعـــرف دياجيليف – أحد كبار مصممي الباليه في العالم – " أن الباليه يجب أن يكون براقاً وزاخراً بالحياة وعصرياً في نفس الوقت بحيث يجمع بين عناصره الشكل والسرعة والانطـــلاق . وهـــو توليفة نابضة بالخلق الفني المنطلق وبترجمة الموسيقى إلى حركات مرئـــية ، وخلـــق تشكيلي في شكل جمالي سيمتع النظارة من خلال التفصيلات الحركية والإيمـــاءات المهذبة والرشاقة والاتزان واستلهام قائم على التطعيم والتوليف والقدرة على الانتقالات والتخلص الحركي بنعومة"[1]

عاشـــراً : الاستعراض : ويقوم على التعبير الحركي والموسيقى ويعرفه المخرج الألمانـــي أرفين لايستر بقوله : " هو فن المهارات والخبرات الفنية والبشرية من خلال تتابع وتسلسل بصري وسمعي بهدف إيصال فكرة إنسانية إلى المتفرج ، وذلك بتجنيد كل العناصـــر الفنية المتاحة لاستخدامها في عملية التوصيل مع المحافظة على الإيقاع الكلي للعرض بحيث لا يطغى عنصر فني على العناصر الأخرى ، وبحيث تشترك كل العناصر في إبراز العنصر الأساسي وهو الاستعراض ذاته . "

ويضيف إلى ذلك أن " الاستعراض فن الحاضر بمعنى أنه يعتمد على كسر الإيهام بالزمن ليتـــناقش مـــع المـــتفرج في أحواله الحاضرة حتى ولو كانت مادته التاريخ . إنه يذكره باستمرار بأنه في مسرح يشهد عرضاً فنياً ولا يطلب منه أن يعيش مرحلة بعينها أو حالة خاصة .

ولـــيس للاســـتعراض شـــكل ثابت ، ولكنه يتغير تبعاً لتغير الحصيلة الثقافية والحضارية للشعب وتبعاً لطبيعة المواد الفنية التي يضمها بين عناصره . "[2]

أحـــد عشر : الحركة الإيمائية : تصوير قصة أو حدث تصويراً حركياً بلغة الجسد دون حاجـــة إلـــى الكـــلام وتأســـس عليها الرقص الإيمائي عند اليونان وعند المصريين القدامى، وتأسس عليها فن الباليه في العصر الحديث . ففي اليونان القديمة " كان الراقص الإيمائـــي يـــرقص رقصاً رفيعاً في الأسلوب وكان في العادة يصور قصة قريبة لأفكار التراجـــيديا أو الميثولوجـــيا اليونانـــية وتصـــوراتها . ويســـتخدم كثـــيراً حركات اليد

---

[1] راجع : مجلة المسرح ، ع ٦٦ – أكتوبر ١٩٦٩ ، ص ٣٣ .

[2] راجـــع : سيد خميس ، " القاهرة في ألف عام – العلاقة بين الفكرة والصياغة هل تحققت في النص النثري والشعري " (المسرح) ع٦٦ ، أكتوبر ١٩٦٩م ، ص ١٧ .

(خيرونوميا : Chironomoia) فلقد كان الراقص الواحد بحكم العادة يؤدي كل الأدوار على هيئة فصول : (إبيزودس Episodes) بينها فواصل موسيقية .
وكـــان يـــرتدي ملابس فخمة من نسيج غالي الثمن عادة من الحرير الطبيعي الوارد من الشـــرق الأقصى ، وأحياناً كان يلبس حلياً وجواهر كما كان الراقص يرتدي قناعاً مميزاً بفـــم مغلق للدلالة على أنه يروي القصة بدون كلام [1] وهو يختلف عن الرقص المحاكي لحركة الحيوانات ويختلف عن الرقص الطقسي الذي يقول فيه أفلاطون : " إن الرقصات فـــي هذه الطقوس الدينية بما فيها من حركات بدنية عنيفة تخلص الأشخاص المضطربين مـــن أمراضهم الداخلية والجنون وتعيد السلام إلى الروح ويعتبر الجنون "الكوربانتي " [•] من أمراض الروح التي يمكن أن تشفيه الموسيقى والرقص العنيف للشعائر العربيدية " [٢]

ثاني عشر : التكوين : " وهو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة . مع ذلك فهو لا يعني الصورة . فالتكوين قادر على التعبير عن شعور ولكنه حالة الموضوع المزاجية من خـــلال اللـــون والخط والكتلة إنه لا يروي الحكاية إنه التكنيك وليس التصور " ويضيف ألكســـندر دين إلى تعريفه السابق أن التكوين " هو الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس " [٣]
والتكوين شكل من أشكال التعبير الحركي إذا اعتمد على لغة الجسد .
والتكويـــن الحركي عند د. أبو الحسن سلّام : " جماع جزيئات الصورة الحركية الجسمية لشخصيتين فأكثر في حالة من الثبات لفترة زمنية في موقف درامي مسرحي ، في صورة واحـــدة تعطيـــنا وحدة تصور ووحدة أثر . ويتميز التكوين المسرحي في الملهاة بالسرعة والبساطة والتنوع في الحركة والمبالغة فيها ، ما يميل إلى الشكلية وإلى الآلية أو النمطية فـــي الغالـــب [٤] وهو اشتمال صورة ما على عدد من العناصر المتلائمة أو المتنافرة في وحدة بحيث يعطينا قيمة أو أثر ما [٥] .

---

[١] سوســـن عبد الخالق ، الرقص المصري واليوناني القديم - رسالة ماجستير بكلية التربية الرياضية للبنات بالإسكندرية ١٩٧٥، ص ١١٢عن:
Lillian B. Lawler, Comic Dance and Dithyramb, studies in honor of ullman. St, Louis, 1960, p. 12 – 16.

[•] الكوربانتس : رحال الفلسفة والمنطق والسياسة والنقد الأدبي .

[٢] Martin P. Nilsson, Griechische, Feste von. Religioser Bedeutung, Leipzig, Taubner 1906 p. 246.

[٣] الكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .

[٤] د. أبو الحسن سلاّم ، الإيقاع في المسرح بين النص والعرض ، حده ، ط. الفردوس ١٩٩٥م ، ص ١٧٢ .

[٥] ـــــــــــ ، جماليات فنون العرض المسرحي بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ، الإسكندرية سام سكرين ٢٠٠١،ص٢٠٤

ثالث عشر : التشخيص : "وهـــو أسلوب اقتباس ظاهري في أداء شخص أو فعل أو حركة جزئية تختلط فيه دوافع المشخص بدوافع ما يشخصه "[1]

رابـــع عشر : التجسيد : "وهو أسلوب معايشة الفعل حركة ودوافع ، وقولاً بحيث يبدو التجسيد نابعاً من الشخصية المسرحية المجسدة بوساطة الممثل ووساطة المؤلف في البداية "[2]

خـــامس عشر : الديثرامب : نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة في أعياد الإلـــه ديونيسوس، وهم يرتدون جلود الماعز (تراجوس) فأطلق على أفراد الجوقة - تراجودي - أي المغنيين الماعزيين.

الدراسات السابقة :

١- بحـــث التعبـــير الحركي في مجال الفكر الديني عند قدماء المصريين ، معهد التربية الرياضـــية للبنات بالإسكندرية ١٩٧٢م . وهو يركز على الرقصات الطقسية الدينية عند الفراعنة وعند اليونان القدماء

٢- فاطمـــة محمـــد حسّان ، دراسات في فن التعبير الحركي ، القاهرة ، دار المعارف بمصـــر ١٩٦٣م وهـــو يركز على فنون الرقص المختلفة بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الحركي .

٣- Clude – Kipins, The Mim Book, Harper Colophon Book, Harper & Row Publishers.

وهـــو كـــتاب في فن التمثيل الصامت ويحتوي على الأسس النظرية لهذا الفن مع نماذج أدائية وعدد من التدريبات

٤- د . سناء سليمان " التعبير بالجسد بين الممثل في المسرح وراقص الباليه " (المسرح) ع ١٢٧ يونيو ١٩٩٩م القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥- نفيســـة الغمراوي ، التعبير الحركي عند قدماء المصريين ، القاهرة ، مطبعة مخيمر د/ت . وتركـــيزه علـــى الـــرقص الدينـــي والرقص الإيمائي ورقص المحاكاة عند المصريين الفراعنة .

٦- سيرج ليفار ، فن الرقص الأكاديمي ، ترجمة أحمد محمد رضا ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر . ويركز على الرقص التعبيري وفن الباليه تاريخه وأصوله ومفاهيمه .

---

[1] ـــــــــــــ ، " الشخصية والتشخيص في مسرحية (ليالي الحصاد) مجلة (الشاطئ) الإسكندرية ، هيئة الفنون والآداب - ع مارس ١٩٨٩م .

[2] ـــــــــــــ ، البعد الخامس في أداء دور مسرحي " مجلة كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ع ١٩٩٠م .

٧- إيريــنا لســكوفا ، الــرقص المصري القديم ، ترجمة د. محمد جمال الدين مختار ، القاهــرة ، المؤسســة المصــرية العامة للترجمة والتأليف والنشر يعرض عرضاً تاريخــياً لنشــأة الــرقص في مصر القديمة وصوره ما بين الطقس الديني والإيماء والمحاكاة .

وقــد تلاحــظ لي أن هذه البحوث والدراسات على أهميتها لم تتعمق في الموضوع الذي اخترته ميداناً لبحثي هذا، حيث يظل موضوع التعبير الحركي في المسرح في حاجة أكثر اتســاعاً وأكثر عمقاً وخصوصية إلى التأصيل انطلاقاً من نشأة لغة الجسد كأداة للاتصال ســواء عن طريق الإيماء أو المحاكاة أو التمثيل الصامت أو التعبير الحركي المتوائم مع التعبير الصوتي وصولاً إلى الأسس النظرية والتحليلية للغة الجسد في التعبير المسرحي .

تمهيد : فن الممثل .. فن التعبير

حيـــنما ابـــتدع الذهن البشري كتابة المسرحية أو التمثيلية وهي الحدث الدرامي الذي يقوم الممثلون بتقديمه أمام جمهور ؛ نشأ فن المسرح وتطور على أيدي كتابه بتطور فن التمثيل وظهور فن الإخراج ، وبذلك أصبح حرفة إلى جانب كونه موهبة .

وحينما اتسعت الآراء والإضافات الفكرية عن طريق تحليل الشخصية المسرحية قبل قيام الممثل بأداء دوره؛ أصبح لفن الممثل نظريات .

وحيـــنما اتسعت النظريات الأدائية وتعددت ، وارتبطت بوجهات نظر نفسية أو فلسفية أو اجتماعـــية أو جمالية أصبحت للأداء التمثيلي اتجاهات فنية ومناهج . ومع مرور الزمن ومع كل إضافة لفن المسرح أصبحت هناك إضافة لفن التمثيل باعتبار التمثيل هو الأصل فـــي فـــن المسرح . والنص والإخراج وعناصر العرض والنقد المسرحي كلها لا تؤدي دورهـــا فعلـــيّاً إلاّ في وجود الممثل فكلها وسائل في خدمة موهبته. وموهبته لاشك في خدمـــتها أيضـــاً لأنه يعبر عن قضايا في الحدث المسرحي ، يعبر عن قيم شخصياته في إطـــار مجـــتمعاتها وتفاعلاتها مع تلك المجتمعات إيجاباً أو سلباً ، فإذا أدّاها كما صورها الكاتـــب في النص المسرحي في تعبير معايش بصفاتها الداخلية والخارجية معاً ، فقد نهج نهج المدرسة النفسية الروسية لاستانسلافسكي . وإذا أدّاها في تعبير ناقد لقيمها ولدوافعها وفكـــرها وتفاعلاتها بصفات مجتمعها وليس بصفاتها الذاتية فقد نهج نهج مدرسة التغريب الملحمية البريشتية . وإذا أدّاها أداءً آلياً قائماً على التسميعية أو التشخيصية فقد نهج نهجاً شكلانياً موافقاً لأسلوب (البيوميكانيك) – الحيوية الآلية – التي دعا إليها مايرهولد .

وإذا أدّاها أداء جمالياً يركز على مواطن الجمال في صور صياغة الحوار فقد نحا منحى شـــكلانياً أسلوبياً أيضاً يركز على الشكل دون المضمون اعتماداً على عنصر واحد بارز فـــي أدواتـــه التعبـــيرية الطبيعية (الصوت – حركة الجسم) وبذا ينحو نحو ما أسماه ستانسلافســـكي بالتمثيل الاستغلالي : (مثل محمد صبحي واعتماده على حركته الجسمية علـــى حساب الأداء الصوتي ومثل محمود يس واعتماده على صوته على حساب أدواته التعبيرية الأخرى) .

وهـــذه كلهـــا تمـــثل طـــرقاً مختلفة للتعبير التمثيلي تختلف باختلاف الاتجاهات الأدائية وتفرعاتها النظرية والمنهجية ، ومن ثم اختلاف أساليب التعبير التمثيلي . وهو ما يستلزم إلقـــاء نظرة تاريخية لتطور أساليب التعبير التمثيلي مدخلاً للإحاطة المنهجية بفن التعبير الحركي في المسرح، وعلى وجه الخصوص في فن الممثل .



الفصل الأول

التعبير في المسرح القديم



" فــن المسرح هو فن الممثل ، وفن الممثل ممتد في الزمان ، وكل تطور لحق بالمسرح هو إضافة لفن الممثل "[1] ولأن مهمة الممثل هي التعبير وقدراته الإبداعية كلها موجهة نحو تجسيد التعبيرات الدرامية والانفعالية صوتاً وحركة مرتكزة على بواعث ذاتية تظهر من خلال إبرازه للصفات الداخلية (الشعورية) للشخصية التي يؤديها ودوافع موضوعية مــتلازمة مــع البواعــث الذاتية يظهرها عن طريق تجسيده للصفات الخارجية (القولية والحركية) أو مرتكزة على الصفة الاجتماعية لانتماء الشخصية .

لذلك كان حرياً بهذا البحث أن يقف على طبيعة التعبير في فن الممثل منذ عرفت اليونان فن المسرح انطلاقاً من الأغنية الديثرامبية الراقصة وصولاً إلى مدارس التمثيل ونظرياته الحديــثة والمعاصــرة في تعددها وتباينها، ارتكازاً على تقنيات كل مدرسة ومفاهيمها ، وآلــيات تجســيد كل نظرية منها ، بالإضافة إلى المفاهيم التي لحقت بفن الممثل وشكلت تــاريخ حرفــته وفنونه . وهي مفاهيم متداخلة بين مدرسة وأخرى – أحياناً – مما يستلزم الوقوف المنهجي لفض اشتباكها .

ولأن فــن التمثــيل قد ارتبط بالعديد من المفاهيم الفرعية التي تشكل عناصره ، والتــي لا يكــتمل إلاّ بهــا ، ومــنها المحاكــاة والمعايشة والتجسيد والاندماج والتغريب والتشــخيص . فلقد تداخلت هذه المفاهيم بين مدارس التمثيل المختلفة مما يدعو إلى وقفة منهجــية حول مصطلح التمثيل وما يرتبط به من مفاهيم تشكل في مجملها قياساً معرفياً لازماً لكل دارس أو باحث في أي مجال من مجالات فنون المسرح المختلفة :

وحــول لفظة (تمثيل) : فإن معظم مصادر اللغة العربية ، ومن بينها محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (مجد الدين) وقاموسه المحيط ، ولسان العرب لابن منظور تجمع على أن " مــــثّــــلَ الشيء : تعني صوره حتى كأنه ينظر إليه . وعندما يقال مثّلتُ كذا تمثيلاً أي صورت له مثالاً بكتابة وغيرها "[2]

أما منظرو فن التمثيل فقد اصطلحوا على أن مفهوم التمثيل متباين ما بين مدرسة وأخرى؛ ومن ثم تباينت آلياته . فالتمثيل هو حالة معايشة ممثل ما لدور مسرحي ، وذلك تبعاً لمدى تعامل الممثل مع أدواته الداخلية (مشاعره) وأدواته الخارجية (حركته الجسمية وصوته) كما هو الحال في منهج ستانسلافسكي .

والتمثيل هو المسافية أو حالة التغريب التي يحرص عليها الممثل بينه وبين دوره .

وعلى ذلك فإن التمثيل قد يكون نوعاً من صدق التصوير ومثالاً للشخصية ، كما هو عند ستانسلافســكي ، أو يكون تصويراً لصفة اجتماعية ، كما هو عند بريشت ؛ عملاً بمنهج

---

[1] د. لويس مرقص ، " فن الممثل " (الجديد) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣م .

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة مصورة ج ١٤ ، القاهرة . بولاق . مادة مثل " ص ١٣٥ .

التغريب في أداء الشخصية . وذلك مغاير لما يطلبه أرسطو في رسم الحدث ؛ حيث يعنى بتصوير الفعل .

ومعلوم أن تمثيل المعايشة وفق منهج ستانسلافسكي يقوم على نظرية المحاكاة الأرسطية [1] تلك التي يفسر لفظها تفسيراً لغوياً عند الفيروز أبادي كما يأتي : " حكيت فلانا أو حاكيته : شـــابهته وفعلت فعله أو قوله " [2] وهي عند ابن منظور : تقليد فعل ما " تقول قلّد فلاناً عملاً " [3]

فالمحاكاة إذن هي : (المشابهة بالقول أو الفعل) .

أمـــا المحاكاة اصطلاحاً عند منظّري فن التمثيل فهي : التقليد الفني عن طريق المعايشة الصـــادقة والإحســـاس الصـــادق بالشخصية عن طريق معايشة الممثل لدوره وفق منهج ستانسلافسكي . والمعايشة لغة من " عاش معه "

أمـــا التمثـــيل التغريبي عند بريشت فيقوم على نظرية الحكي ، حيث يعيد الممثل تصوير الشخصية بوصفها صفة اجتماعية ، لا بوصفها ذاتاً من لحم ودم .

إن الممـــثل الملحمـــي لا يعمل على المماثلة أو المعايشة للشخصية ، فأسلوب الممثل في المسرح الملحمي قائم على تشخيص الدور المسرحي لا على تجسيده ، أي تمثيله عن بعد، دون دخول الممثل في إهاب الشخصية.

ولفظـــة التشـــخيص مـــن " شـــخّص " كما ورد بمعاجم اللغة . ففي لسان العرب يقصد بالشخص " سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد " [4] أي تصوير معظم الشيء من بعيد أو بدون تعمق إن جاز لنا هذا .

ومـــن المعلـــوم أن نظرية التغريب أو التبعيد تلزم الممثل بخلق مسافة أو نوع من أنواع التبعيد بينه وبين الشخصية التي يؤديها ، حتى يظل كل من الممثل والمتفرج في حالة من الحياد ، حتى يحكم في النهاية على مصداقية ما يراه ويسمعه ليتمكن في نهاية العرض من اتخاذ موقف يلتزمه تجاه ما قد يعرض عليه .

وذلك موقف نقدي يتخذه الممثل من الدور كما يتخذه المتفرج من الموقف كله لذلك يكون كلاهما خارج الإطار الذاتي في الإرسال بالنسبة للممثل وفي الاستقبال بالنسبة للمتفرج .

فالمســـرح الملحمي إذا يلزم الممثل ومن ثم المتفرج بإعادة النظر فيما هو معتاد من المظاهر حتى يتخذ منها موقفاً فاحصاً يثبتها أو ينفيها ، في حين يحض المنهج النفسي

---

[1] انظر : د. عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ١٩٨٨م .

[2] مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط - مصدر سابق ، بيروت ، الموسسة العربية للطباعة والنشر . مادة (حكى) ، ص ٣٢٠ .

[3] ابن منظور ، نفسه ، ج ٤ مادة (قلد) ص ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .

[4] مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط٣ ، القاهرة ، دار عمران ١٩٨٥ ، مادة عاش ، ص ٦٦٣ .

(مـــنهج ستانسلافســكي) على معايشة الممثل للدور ومن ثم معايشة المتفرج لما يتلقاه .
والمعايشـــة التي يلتزمها الممثل وفق منهج ستانسلافسكي تقوم على التقليد الفني . والتقليد هنا هو تقليد الفعل لا تقليد الصفة . تقول قلّد فلاناً عملاً تقليداً"[1]
لأن الفعل متغير حسب الشخصية وعلاقاتها ودوافعها ولكن الصفة لها مظهر شبه ثابت .
والتمثـيل فــي جميع حالاته هو فن التعبير الصوتي والحركي عن طريق فنان وسيط هو الممـــثل بغــض الــنظر عــن اختلاف الأساليب والمدارس وعمله لون من ألوان التغذية الراجعة لتحصيله الانفعالى الذاتى .
فالممـــثل إذا نحـــا نحـــو المـــنهج النفسي فإنه يلتزم بإعداد نفسه وتملك أدوات خلق حالة المعايشـــة بالهـــروب مـــن ذاتـــه عندما يبدأ في الإعداد لها وتمثيلها مرتكزاً على منهج ستانسلافســكي للدخـــول فـــي ذات الشخصـــية التي صورها المؤلف وأرشد إلى طريقة تجسيدها المخرج وهي شخصية تخيلها آخر كتب نصاً مسرحياً .
وإذا نحـــا نحـــو نظـــرية التغريب كان عليه تصويرها ليكشف للمتفرجين عن تناقضات الشخصية والموقف حتى يطرح المتفرج لها حلولاً في قرارة نفسه .
يمكـــن القـــول إن الممثلين يولدون ولا يصنعون ، ارتكازا على الموهبة كأساس لابد من وجوده . غير أن هناك ممثلاً موهوباً يشع بسحره الذاتي ، وهناك ممثل دارس يشع بسحر الشخصـــية التي يؤديها ؛ ذلك أن الموهبة لا تكفي بحال من الأحوال دون الخبرة والعلم .
فالموهـــبة والخـــبرة لا يتقدمان معاً دون العلم في عصرنا الحديث . على أن من الأهمية بمكـــان ، ملاحظـــة أن التمثيل لا يوجد بالتنظير ولكن التنظير يحدد اتجاهات فن التمثيل وأساليبه وفق الخطوات المنهجية لبناء الدور المسرحي استرشاداً بجهود المخرج . فلتمثيل دور " عطيل " مثلاً أو دور " ديدمونة " وفق أسلوب من الأساليب الآتية :

<u>أولاً : أسلوب ستانسلافسكي</u> : يركز على الذاكرة الانفعالية أو الحركات الطبيعية مع الاهتمام بالصفات الداخلية في الأساس .

<u>ثانياً : أسلوب جروتوفسكي</u> : يركز الممثل على حالة الحلول لتصبح معايشته للدور شبيهة بحالة الحلول الصوفية ارتكازاً على الصفات الداخلية .

<u>ثالثاً : أسلوب بيتر بروك</u> : يركز الممثل على الاستجابات العاطفية – الصفات الداخلية للدور وحالة الإنصات الداخلي .

<u>رابعاً : أسلوب بريشت</u> : يركز الممثل أو الممثلة على الصفات الاجتماعية للدور بحيث يعيد تصويره منتقداً ليكشف عن دور المجتمع في طبع سلوك عطيل أو ديدمونـــة بطابع مجتمعي ليظهر سبب غيرته وسبب انحراف ديدمونة

---

[1] ابن منظور ، مصدر سابق ، ج٤ ، مادة (قلد) ص ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .

خلفه بعيداً عن أسرتها مما يجعل دافع كل منهما دافعاً غير ذاتي . فهي لا أم لها وأبوها متباعد عنها وهي تعيش في عزلة وياجو عزله عطيل كما أن ياجو يشك في أن عطيل يطأ امرأته إميليا . وهكذا فعطيل ينظر المجتمع إليه نظرة عنصرية .

خامساً : مايرهولد : يركز الممثل أو الممثلة على آلية الأداء ، كأن يؤدي التمثيل كما لو كان يغني الحوار لا يجسده وفق نظرية الحيوية الآلية (البيوميكانيك).

سادساً : ايوجينو باربا : التركيز على ارتجال صور أو حالات أو مواقف منفصلة لعدد مـــن الممثلين والممثلات يتم تجميعها ثم منتجتها لخلق صور مســـرحية متجاورة بالأداء المرتجل القائم على الخيال ولكل مـــنها موضـــوعها الخـــاص بها ومثاله عندنا عروض فرقة الرقص المسرحي الحديث لوليد عوني .

على ذلك فإن أساليب تعبير الممثل تختلف في حالة المعايشة عنها في حالة التشخيص أو التســـميعية الآلـــية . لأن المعايشـــة تعـــبر عن ذاتية الفعل عند الشخصية في حين تعبر التشخيصـــية والتسميعية عن الصفة الاجتماعية للدور عند الملحمية وعن انحراف التعبير ولا منطقيـــته وتشـــويهه الاجتماعي عند العبثية وعن شكلانيته عند الآلية الحيوية لماير هولـــد . ومـــع أن أســـاليب الأداء التمثيلي محصورة تقريباً في تعبير الممثل من خلال " مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة ، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن الممثل ."[1]

ومـــع ذلـــك فالتعبـــير عبارة عن " عنصر مستقل قائم بذاته يتمثل في مجموعة التأثيرات الخارجـــية التـــي تضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية سواء أكان المضمون صورياً أم مادياً ، ويستطيع التعبير أن ينفذ إلى مجال الشعور الجمالي من خلال الاستثارة الوجدانية ، وليس من خلال الإدراك الحسي المباشر . " ومعنى هذا أن دلالة التعبير قد لا تكون في أصلها دلالة جمالية فحسب كما هو عند الممثل وفق الآلية الحركية ، وإنما هي تعد كذلك من خلال اقترانها بالمحتوى الدافعي (الذاتي) كما هو عند ممثل المعايشة وفق ستانسلافســـكي أو وفق جروتوفسكي أو وفق بيتر بروك أو وفق لي ستراسبرج ، وهي تعد كذلك أيضاً من خلال اقترانها بالصفة الاجتماعية للشخصية أي بالمضمون الاجتماعي الطبقي الذي يعيد الممثل تصويره مغترباً عن ذاته وغير مكتمل اكتمالاً فنياً .

وإذا كـــان لويـــس عـــوض يرى أن " بين التمثيل " و"التعبير " تتدرج عامة مدارس الفن والأدب وتســـتقطب اســـتقطاباً واضحاً بل تتدرج عامة مدارس الفكر والسياسة والاقتصاد

---

[1] د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٦٦م ، ص ٨٦ .

والتاريخ والعلوم الإنسانية كافة ، لسبب بسيط وهو أن " التمثيل " و"التعبير " هما في واقع الأمـــر المصـــطلحان الشائعان لما يسمى في الفلسفة "الموضوع" و"الذات" وكافة مدارس الشعور والحكم لا تخرج عن أحد أمرين ، فهي إما موضوعية تقبل العالم الخارجي مقياساً لوجدان الإنسان وحكمه.وإما ذاتية تجعل نفس الإنسان هو مقياس صحة العالم الخارجي" [1] ومجـــال الممـــثل فـــي حالـــة تمثيل المعايشة يندرج تحت "الذات" وجهده كله مكرس في خدمتها. وفي حالة التغريب يندرج تحت " الموضوع " وهو يجتهد في كشف طبيعة الفعل الاجتماعـــي . ولأن الأدب والفن يندرجان تحت الموضوع في عدد من الأساليب أو تحت الـــذات في بعض الأساليب ، وهي كثيرة ومتعددة الأهداف لذلك فإن على الممثل الإلمام بحقائقها:

- الكلاسيكية : تصور حقائق الإنسان في علاقته بالكون
- الرومنسية : تصور مشاعر الإنسان
- الواقعية : تصور مثالية الأفعال والأشياء
- الطبيعية : تصور تفاصيل الحياة الإنسانية وحقائقها
- التعبيرية : تصور ذاتية الإنسان ولا شعوره
- الرمزية : تصور جوهر الفكر الإنساني المجرد
- التأثيرية : تصور مظاهر ردود الأفعال تصويراً انطباعياً
- التجريدية : تصور الفكر الإنساني في محاولة الخلاص من المنطقية
- الوحشية : تصور غرائز الإنسان (حالات التحرر الشعوري)
- الدادية : تصور طفولة الإنسان (براءته)
- السيريالية : تصور الخيال الجامح للإنسان
- التكعيبية : تصور التحرر من الشكل (تمزيق الطبيعة في أشكال ، وإعادة تشكيلها في رموز هندسية ونسب رياضية)
- العبثية : تصور سأم الإنسان من وجوده الجبري وشكل ذلك الوجود
- المستقبلية : تصور عدمية الوجود فكراً ومادة وعقائد .
- الملحمـــية : إعـــادة تصوير حقائق التغير والحراك الاجتماعي للمجتمعات الإنسانية بكشف الظواهر الاجتماعية .
- التسجيلية : تصوير حقائق التغير التاريخي وطبيعة الحراك بكشف الظاهرة التاريخية

فأي أسلوب من أساليب فن التمثيل وأي أسلوب من أساليب فن الإخراج يصلح لتجسيد أو تصـــوير عمـــل مســـرحي يندرج تحت تلك الأساليب الأدبية والفنية ؟ خاصة وأن أساتذة

---

[1] د. لويس عوض ، مقدمة ترجمته لثلاثية أوريست ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص٢٢

التمثيل والإخراج - بلا استثناء - يرون أن أسلوب التمثيل وأسلوب الإخراج لا يفارق أسلوب النص المسرحي موضوع التجسيد الأدائي والعرض المسرحي!!

وبما أن الفن تقليد للطبيعة .. يصورها كما هي .. ينقلها على ما هي عليه دون تدخل

وبما أن الفن تمثيل للطبيعة .. يجسدها تجسيداً مثالياً ، كما يجب أن تكون كمالاً ونبلاً وجمالاً .

وبما أن الفن تمثيل للحياة .، يصور الحياة ، أي يعكسها تناقضاتها

وبما أن الفن تعبير عن الحياة الإنسانية .. يصور الإنسان قياساً على المحيط المجتمعي في نبله أو خسته نبيلاً أو خسيساً وفق مجتمعه .

- وبما أن ذلك كله لا يخرج عن تصوير (الموضوع) أو تصوير (الذات) فإن أساليب التمثيل المندرجة تحت نظرية المعايشة بكل مستوياتها عند ستانسلافسكي ولي ستراسبرج وآرتو وبروك وجروتوفسكي تتخذ أسلوب التعبير عن الذات وسيلة في تجسيد الدور المسرحي . أما أساليب التمثيل المندرجة تحت نظرية اللااكتمال الأدائي والفني (التغريب - البيوميكانيك : تشخيصاً أو تسميعاً شكلانياً) فتقف عن إعادة تصوير (الموضوع) ودور الذات كصفة اجتماعية في وجوده وتناميه أو تغييره .

المبحث الأول : التعبير الحركي بين الإيماء والمحاكاة

" من الملاحظ المهمة أن الضوء أسرع من الصوت ، ونعرف بخبرتنا أن الأسرع هو الأكثر تأثيراً، ولأن الصوت تشكيل في الزمن ، والحركة تشكيل في المكان ، والمسرح تعبير تأسس على التشكيلين "[1] ؛ فإن تأثير الحركة أسرع من تأثير الصوت : ذلك أن " الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة ، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً "[2]

إن التعبير الحركي هو الأساس في المسرح على اعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور؛ فإن المسرح يمكنه أن يكون مسرحاً بالحركة الجسمية فحسب . ولقد كانت بدايات المسرح قديماً راقصة وجسدية بحتة . "[3] ففي اليونان " كان الراقص الإيمائي يرقص رقصاً رفيعاً في الأسلوب وكان في العادة يصور قصة قريبة لأفكار التراجيديا أو الميثولوجيا اليونانية وتصوراتها "[4]

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ومعمار العرض ، نفسه ، ١٩٢ .

[2] د. سامية أسعد " الدلالة المسرحية " (عالم الفكر) مرجع سابق ، ص ٩٠ .

[3] سوسن عبد الخالق ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .

[4] Lillian B. Lawler, ibed.

كمــا " كان أداء الرقصة يسبقه المذيع ليعلن للمشاهدين باختصار عن القصة التي ستروى بالـــرقص الإيمائي ، ثم يقوم " الكورس " بغناء الجزء الأول من النص الأوبرالي ، وبعد هــذا يظهر الراقص الإيمائي "الصامت " في أرديته الفضفاضة مزداناً بالذهب والأحجار الكــريمة وقــناعه العظيم وبوساطة إشاراته الناطقة من يده المعبرة المرنة يقوم بنقل كل دقائق قصته " تراجيديا أو أسطورية " وعند نهاية "الإبيزودس " ينسحب الراقص "[١]

ولقـــد مارس الآلهة الرقص في مصر القديمة ، فهذا الحكيم آني يقول : " الغناء والرقص والبخور هي وجبات الآلهة : وكان البشر أيضاً يرقصون من أجل الآلهة "[٢]

ولقد عرف المصريون القدماء الرقص الحركي الخالص ، حيث " يحصل كل من الراقص والمتفرج على المسرة من تلك الحركات "[٣]

لكن من الحقائق الثابتة التي تجعل تاريخ اليونان مختلفاً عن تاريخ المصريين القدامى هذا الســـيل مـــن الأساطير التي حملت في طياتها حقيقة وجود الإنسان ونضاله وآماله فكانت مادة خصيبة للرقص الإيمائي ، حيث صورها الراقصون بالحركة وبرعوا فيها فحققوا لها الخلود "[٤]

ولأن الأســـاطير اليونانية ، بل القديمة تقص حاكايات الآلهة ، لذا فإن الرقص القائم على تجســـيد أسطورة ما تجسيداً إيمائياً أو محاكياً يعد رقصاً دينياً وطقسياً . يقول أفلاطون : " إن الرقصات في هذه الطقوس الدينية بما فيها من حركات بدنية عنيفة تخلص الأشخاص المضـــطربين مـــن أمراضهم الداخلية والجنون. وتعيد السلام إلى الروح " ولا ينسى أن يصم الفلاسفة والمنطقيين والسياسيين بالجنون " ويعتبر الجنون "الكورباتي " من أمراض الروح التي يمكن أن تشفيه الموسيقى والرقص العنيف للشعائر العربيدية "[٥]

" كانـــت التراجـــيديا كعنصــــر أدبـــي للمسرح قد اندثرت من الناحية العملية في العصر الرومانـــي ، وأنقذ الرقص الإيمائي على الأقل (عقدتها) وبعض جوانب نقصها وأبقاها للمسرح .

---

[١] نفسه .

[٢] عـــبد الحميد زايد ، " المآثر الرياضية في مصر القديمة " (عالم الفكر) مج العاشر ، ع. الرابع ، يناير.فبراير.مارس، ١٩٨٠م ص ١٤٥ .

[٣] عبد الحميد أحمد زايد ، نفسه ، ص ١٣٦ .

[٤] سوسن عبد الخالق ، نفسه ، ص ١٢٨ .

[٥] Martin P. Nilsson, Griechische, Feste . von religioser Bedeutung, Leipzig, Taubner ١٩٠٦ p. ٤٦.

كـان تأثير العروض الإيمائية على الجمهور شيئاً لا يصدق . إن قدراً كبيراً من الخيال والتركيز من جانب المتفرجين كان ضرورياً لأن الرقصات كانت صناعية تحاشي مضمون الواقعية في تصميمها " [1]

ومن الراقصين الإيمائيين المشهورين في عصر الامبراطور الروماني أغسطس كان اسمه بيلادوس Pylades ويليه ماكونوس Mackenes الذي كان يفضل الأدوار النسائية . ولم يكن رقصه محبوباً إذا ما قورن برقص بيلادوس . فقد كان بيلادوس مشهوراً بجماله في الأداء ومهارته الخارقة . ويبدو أنه تلقى تدريباً كممثل تراجيدي وراقص . وكان مستواه الفني رفيعاً بفضل أرفع الأساليب المضاهية لأسلوب التراجيديا " كذلك " نشأ محاكون ومقلدون عديدون له ، وتصارع أنصاره مع منافسيه في شوارع روما ولم يكن يخشى أحداً حتى الامبراطور "

ولقد روى أنه ذات مرة مزّق قناعه وأخذ يلوم المشاهدين عندما وجدهم لا يستجيبون لفنه كما يجب .

وأنه وجه إشارة بذيئة إلى أحد المتفرجين في عرض آخر لأنه استهجن أداءه وقام " أغسطس " بنفي هذا الراقص العنيد لمدة قصيرة ، ولكنه سرعان ما استدعاه مرة أخرى بناء على طلب الجماهير " [2]

وهناك مجموعة (باريس) Paris في عصر نيرون وفيهم راقص عندما تحداه ديمتريوس Demetrius – وهو أحد فلاسفة المذهب الكلبي ، ذلك المذهب الفلسفي اليوناني الذي ظهر في أواخر العصر الكلاسيكي اليوناني وهو مذهب الشك والسخرية من الأديان والبذاءة مع الخصوم – قام ذلك الراقص بدون الاستعانة بالأوركسترا أو الجوقة أو النص Libretto بأداء القصة كاملة لحب Ares إله الحرب وأفروديت Aphrodite إلهة الحب والجمال بكل وضوح حتى صاح ديمتريوس المبهور والمقتنع قائلاً :

" أيها الرجل إنني أسمع ما تفعله لست أراك فحسب ولكنك تبدو لي كأنك تتحدث بيديك "[3]

لقد كانت لحركة الجسد إيماءً أو محاكاة أهمية كبرى في حياة التعبير الإنساني القديم ، كما هي في حياة التعبير الإنساني الحديث والمعاصر . وهو أكثر أهمية في الدراما . يروي عن الفيلسوف ديوجين البابلي أنه قال:" ما دام الرقص قد اختفى نهائياً من الدراما فلا شيء في المسرحيات تسهم بأي شيء جميل و نبيل " [4]

---

[1] سوسن عبد الخالق ، نفسه ، ١٢٤ .
[2] نفسه ، ص ١٢٥ .
[3] نفسه ، ص ١٢٦ .
[4] عن المرجع نفسه ، ص ٩٠ .

لقـد كـان للرقص مكان مهم في الأعمال المسرحية القديمة ، ففي مسرحية (الضفادع) لأريستوفانيس ، يقدم ما يمكن أن يكون رقصة جميلة تؤديها جوقة من الأشخاص ليلاً في مروج الموتى وهؤلاء قد دخلوا في أثناء حياتهم في الشعائر الأليوسية – نسبة إلى مدينة Eleusis وهي منطقة أهلها متدينين"[1]

وفي العصر الكلاسيكي " كان الرقص يمثل دائماً مكاناً مهماً في أداء التراجيديا "

" ومن الرقصات المميزة للتراجيديا كانت رقصة Emmile وهي (رقصة ذات تشكيلات رباعية مشابهة للمارشات) وكانت رقصة رفيعة تتفق مع مزاج المسرحية ، وأهم ما فيها Cheironomiaw خيرونوميا وهي قوانين الإشارات باليد للرمزية " [2]

لقـد كـان التعبـير الراقص وما يزال سواء أكان إيمائياً أم طقسياً أم محاكياً أبرز ألوان التعبير الإنساني . فالإنسان إذا بدأ بفكرة يحاكيها جسدياً ليسلم نفسه بعد ذلك إلى موضوع أو حدث دون اعتماد على لغة كلامية فقد دخل في نطاق التعبير الحركي .

ولذلك يمكننا القول إن " التعبير الحركي هو الأساس في المسرح على اعتبار أن المسرح حضـور متـبادل بين المنصة والجمهور ، فإن المسرح يمكنه أن يكون مسرحاً بالحركة الجسمية فحسب . ولقد كانت بدايات المسرح قديماً راقصة وجسدية بحتة "[3]

إن المسرح " لا يكون مسرحاً بالصوت فحسب وإن الصوت تزامله في الأغلب حركة ما وقد تزامنه – والحركة يمكنها الاستغناء عن الصوت "

ولا ننسى " أن لغة الجسد عالمية ولغة الصوت محلية . وأن ما هو مرئي أكثر تأثيراً مما هو مسموع حتى أن الصورة تبقى لثوان كظل بعد تلاشيها من على شاشة التليفزيون كما أن " المتأمل للسور القرآنية ، يجدها تقوم على ضرب أمثلة تجسيدية بالصور لأن التجسيم مقـنع أكـثر مـن التجريد لذلك يقول ابن رشد – في " مناهج الأدلة " – إذا امتنع التجسيم عن العامة امتنع التصديق " [4]– [5]

---

[1] Lillian B. Lawler, The Orgiastic and Mystery Dance 1963, London on p. 50 - 70.

[2] سوسن عبد الخالق ، نفسه ، ص ٨٦ ، عن .

[3] A.W. Pickard - Cambridge, Dithyramb, Tramb, Tragedy and Comedy, Oxford. Clarendon Press 1927, 2nd edition, 1962 p.p 17 - 18.

[4] د. أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، نفسه ، ص ١٩٢ وما بعدها .

[5] راجع : ابن رشد ، مناهج الأدلة في عقائد أهل الملة ، تحقيق د. قاسم عبده قاسم ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .

المبحث الثاني : الممثل بين التعبير الصوتي والتعبير الحركي

يقول سعد أردش : " الممثل لا يؤدي الكلمة وإنما يؤدي ما وراء الكلمة " [1]

وعلى ضوء ما سبق يمكن القول إن الممثل في التعبير الحركي أو الجسدي لا يؤدي الحركة وإنما يؤدي ما وراء الحركة . إن الحركة بوصفها لغة مرئية لها مستوياتها مثلها مثل اللغة المسموعة ففيها المناجاة وفيها المونولوج والديالوج والتريالوج والتعبير الجماعي (الجوقة)

وإذا كانت للتعبير الصوتي ركائز أو شروط يتوجب توافرها ليكتسب مسماه ، فإن للحركة المعبرة ركائز وشروط هي الركائز أو الشروط نفسها التي للتعبير الصوتي

- كأن تكون لداع يدعوها ، كاجتلاب نفع أو دفع ضرر .
- كأن تكون في موضعها من الجملة الحركية .
- كأن تكون موجزة على قدر الحاجة إلى التعبير عن شعور أو عن إرادة .
- كأن تكون لها ذاتيتها الدالة على ذات مؤديها أو الدالة على صفة اجتماعية .
- كأن تتحقق في انسيابية وتهيوء .
- كأن يكون لها إيقاعها الخاص الذي هو جزء من فكر مؤديها وجزء من الإيقاع العام للجملة الحركية أو العبارة الحركية .
- كأن تتحقق في الوقت المناسب الذي قصده المؤدي وحدده بما يحقق ما قصد إليه حيث يجعل ذاته حكماً على مجتمع الحدث أو يجعل مجتمع الحدث حكماً على ذاته .

ولكي يتحقق ذلك يتوجب على الممثل أن يرسم صورة ذهنية وإطارية للموقف الذي يكون عليه أن يجسده أو يشخصه بالتعبير الجسدي ، خاصة وأن غياب التعبير الصوتي عن الموقف ، يلقي على كاهله عبء التعويض عنه بالحركة ، التي عليها أن تنطق أطرافه وأسارير وجهه بالمعنى والدلالات التي نابت عن اللسان في حملها بهدف الإمتاع بها والإقناع والتأثير ، ذلك أن الجهاز الانفعالي لابد أن يواكب أداء الممثل عن طريق تحريك العضلات والثورة مع الثورة والغريزة الجنسية مع الغريزة الجنسية والحب العاطفي مع الحب العاطفي . إن المؤدي إلى ذلك كله العقل أولاً ثم الجهاز الانفعالي فيعكسها إلى العقل ليحلل وتكتشف " [2]

---

[1] سعد أردش ، فن الإخراج ، محاضرات الدورات التثقيفية (٣) ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح ٩٧ - ١٩٩٨م ، ص ٨٢ .
[2] سعد أردش ، نفسه ، ٨٣ .

- **الممثل والحركة بين النقلات المعنوية و النقلات الشعورية :**

إن التمثيل تعبير عن فعل في حالة صراعية وهو يستلزم : ممثل وكلمة وحركة وإشـــارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف . فأحاسيس الممثل تسيطر علـــى الكلمـــة والحـــركة والإشـــارة واللمسة والإيماءة ؛ لتحقيق موقف أو هدف محدد ومرسوم " [1]

عـــبر سلســـلة من الأفعال التي يحاكيها أو يعيد تصويرها كأن : يأمر أو يمتثل لأمر أو يبتهل أو يحذر أو يستفهم أو يجيب أو يضطرب أو ينتظر أو يتوتر ، أو ينسجم أو يغضب أو يحزن أو يكتئب أو يخاف أو يتهور أو يهيم . وهذا عمل الجهاز الانفعالي " الجهاز الانفعالي ينعكس على كل تفصيلة من أداء الأدوات المادية تنعكس على الصوت وعلـــى الجســـم وعلى الحركة حركة الكتلة وينعكس على الإشارة وينعكس على التعبير الصامت " [2] ولا شيء يباعد بين الممثل والصدق سوى خلل التعبير .

- **خلل التعبير :**

ومـــن خلـــل التعبـــير في الصوت أو في الحركة : التكلف وعدم القدرة على المعايشـــة أو اللامعايشة حسب المنهج التعبيري أو الشك في قدرة الغير على فهم مغزى التعبـــير ، أو الانفعال الزائد أو الثرثار في لغة الكلام وفي لغة الحركة ، والثقة الزائدة في قدرة الجميع على فهم التعبير ومغزاه والذي يؤدي إلى اختزال الممثل في التعبير بما يشـــوش مغـــزاه أو قلة تمثل الدافع إلى التعبير وضعف الانفعال به أو تقصير اللفظ أو الحركة عن بلوغ المعنى وسوء توصيله .

كمـــا أن عدم اكتمال التعبير الحركي قد يكون لسبب ما مثل : نقص الحركة أو زيادتهـــا عـــن الحاجة إلى التعبير الملائم للفعل أو الحدث ، وكذلك في أداء حركة غير مناســـبة للمعنى المراد توصيله . كأن يكون ذا مظهر انطوائي في حين أن المطلوب هو أن يكون انبساطياً أو العكس – إلا إذا كان الأداء تعبيراً عن موقف عبثي .

ولتلافي ذلك يؤكد سعد أردش على أهمية تفاعل الجهازين العقلاني والانفعالي وتضافرهما معاً لتحقيق صدق التعبير : " الجهاز العقلاني والجهاز الانفعالي يحركان الأجهزة المادية بعد التحليل والدراسة والبحث اعتماداً على الذكريات أو البحث والتقصي إذا خلت الذاكرة الانفعالية من الانفعال المطلوب [3].

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .
[2] سعد أردش ، فن الإخراج ، نفسه ، ص ٨٤ .
[3] سعد أردش ، نفسه ، ص ٨٤ .

ومن التعابير ما يكون مقدمة لغيره سواء تمثل في الصوت أو في الحركة ومنها ما يكون مستقلاً بذاته مستدعياً لنتيجة (معنى أو دلالة)

أ) *التعبير المقدمة لغيره* : يكون مفتقراً إلى نتيجة (معنى أو دلالة تامة) ومعنى ذلك أن التعبير مسموعاً كان أم مرئياً لا ينتج المعنى ما لم يتبعه تعبير آخر تال له ومكمل مثل:

- التصفيق طلباً لحضور أحد ما .
- التصفيق تحية في وداع شخص ما مقدمة لخروجه .
- التصفيق تحية استقبال شخص ما مقدمه لخطاب سيلقيه .
- التصفيق طلباً للدخول بمشروب أو طعام أو غير ذلك .
- خلع ملابس الخروج هو مقدمة لارتداء الملابس المنزلية .
- خلع الملابس المنزلية مقدمة لارتداء ملابس الخروج أو لاستبدالها بغيرها أو لقضاء حاجة أو للاستحمام .. إلخ .
- فــتح بــاب المصــعد في عمارة ما هو مقدمة للدخول فالصعود الذي يكون مقدمة بدوره للوصول إلى السكن أو المكتب الذي هو مقدمة للراحة أو للعمل أو لإنهاء أمر ما .
- الوقوف خلف النافذة انتظاراً لمشاهدة شخص ما .
- صب الماء في قدح مقدمة للشرب .
- الوقوف في مدخل باب البيت مقدمة للترحيب بشخص محبوب أو وداعه .

وكلها تعبيرات تدخل في نطاق التحريك .

ب) التعبير المستقل بنفسه :

وهو التعبير الذي تنتج عنه دلالة دون حاجته إلى تعبير يمهد له .

- التصفيق لمشهد أو خطاب أو فعل تحقق إعجاباً فهو نتيجة استحسان .
- صفع أحد الأشخاص نتيجة غيظ أو غضب أو تقصير عن واجب .

وممــا تقدم نستطيع القول إن " الحركة واحدة من أهم مكونات المسرحية ، لأنها التجسيد الحي لتفاعل أبعاد الشخصية الجسمية والاجتماعية والنفسية بعضها بعضا من أجل الكشف عن طموحاتها وصراعها تحقيقاً لذاتها .

ولأن الحــركة كاللفظة لا تعطي معناها التام إلاّ من خلال سياق الجملة الحركية بوصــفها علامــة باختلاف موقعها من الجملة الحركية أو العبارة الحركية ؛ كما تختلف دلالة الحركة عن دلالة التحريك ، لأن الحركة تنبع من دافع داخلي إرادي مقصود وغير

غريـــزي خـــاص بالشخصـــية المســـرحية نفسها . لذلك تتراوح ما بين الحركة المرئية والسكون الذي يعني الإرهاص الدال على الحركة قبل أن يجسدها الممثل تجسيداً ظاهرياً"[1]

نخلـــص مما تقدم إلى أنه : إذا كان " المتكلم يعبر بما يقوله عن حالته الذهنية أو النفسية ويدل كلامه في الوقت نفسه على مستواه الثقافي والاجتماعي " كما يقول أنتونان آرتو [2] ، فيمكن القول :

كذلـــك المـــتحرك يعبر بلغة الجسد عن حالته الذهنية أو النفسية وتدل حركات جسده في الوقت نفسه على مستواه الثقافي والاجتماعي فالكلمات لكي تدل وتفهم تتحول إلى صورة ذهنـــية متبادلة بين المرسل والمستقبل ولكن الحركات لكي تدرك وتفهم تتحول إلى صور مرئية متبادلة بين المرسل والمستقبل . وقد يتحول بعضها عند المستقبل إلى صورة ذهنية بعـــد تلقيها إمعاناً في تمثلها وزيادة في تعمق فهمها . خاصة في لغة الحركة في الرقص المســـرحي أو البالـــيه . ومـــثال ذلك حركة الراقص المؤدي لدور مسرور السياف في (شهرزاد) وليد عوني[3] فهي حركة تجمع في سياقها لغة نقيضة ما بين لغة الجسد الرجولي ولغة الجسد الأنثوي ، فهي لغة بين رجولية وبين أنوثية ، ولفهم دلالة تعبير الشخصية هنا لابـــد للمتلقي من الرجوع ذهنياً وتأملياً إلى التراث العربي في قصص (ألف ليلة وليلة) للكشـــف عـــن شخصية مسرور السياف الخاص بشهريار مع الرجوع إلى ثقافة المصمم الـــذي أبـــدع عرض (شهرزاد) الراقص عام ٢٠٠٠ وعن طريق الاسترجاع المقارن للشخصـــية التراثية ولثقافة المبدع (وليد عوني) يمكن فهم دلالة رسم شخصية مسرور الســـياف علـــى ذلـــك الـــنحو الذي هو (بين رجولي أنثوي) ولماذا صوره وليد عوني متصـــارعاً مع شهرزاد عن طريق لغة الجسد الراقصة من أجل الاستحواذ على الرجل شـــهريار .ومـــن ثـــم يمكـــن التثنـــية على نقدنا السابق لتلك الدلالة التي أنتجها عرض (شهرزاد) بإخراج وليد عوني الطفولي الراقص ، التي يظهر فيها فكر وليد عوني المابعد الحداثـــي (التفكيكـــي) أكـــثر تخلفاً عن عصر الحريم ، فبعد أن صور التراث المرأة في (شـــهرزاد) تصـــارع مـــن أجـــل تفوق جنسها على جنس الرجل إذا بوليد عوني يجعلها تتصارع مع مخنث بهدف الاستحواذ على رجل (ذكر) !!

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، محاضرة حول " علامات المسرح " بمركز محمود سعيد للمتاحف بالإسكندرية ، ٣٠ / ١٢ / ٢٠٠١م .

[2] راجع : د. سامية أسعد ، " الدلالة المسرحية " المرجع السابق ، نفسه ، ص ٧٣ .

[3] انـــتاج الأوبرا المصرية عام ٢٠٠٠ ، المسرح الروماني بكوم الدكة بالإسكندرية وانظر أيضاً د. أبو الحسن سلاّم " القراءة الطفولية لشهرزاد بلغة وليد عوني " (مجلة المسرح) ع أكتوبر ٢٠٠١م .

المبحث الثالث : الجسد بين الدين والرمز والإشارة

الجسد بين الرمز والإشارة :

حيـنما يكـون الجســد سجين الزي حيث لا يظهر منه سوى الكفين والوجه فإن مساحة التعبير الجسدي ستنكمش .

وحينما يختفي وجه المرأة خلف قناع المساحيق كيف يمكن للجسد عندئذ أن يتحرر ليعبر عـن نفسه تعبيراً حقيقياً وتاماً ، وليس تعبيراً مختزلاً في الوجه وفي الكفين ؟ صحيح أن بلاغـة التعبير لها أهمية كبيرة، غير أن ابتسار وسائل التعبير وفقر طرقه يؤدي إلى فقر التعبير نفسه .

التحية وبلاغة الحركة :

الحـركات كثـيراً مـا تكـون أبلغ من الكلمات . ولو توقفنا لنتأمل حركات التحية على تعددها وتـنوعها وبساطة تعبيرها لوقفنا على بلاغتها . فالدلالة واحدة عند الشعوب وصور التعبير كثيرة ومتنوعة من بلد إلى بلد آخر في أنحاء العالم القديم والحديث .

فالتعبير بملامسة طرف الأنف لطرف أنف أخرى هو تعبير عن تحية من نيوزيلندا وفنلندا وشمال أفريقيا ، وبدو الشرق الأوسط والملايو .

والســلام باليد اليمنى ثم ارتفاعها لأعلى هو تحية شعب البانتو الافريقي والتحية بضرب الكفيـن علـى الكفين هي تحية مجتمع الأنويت (في القطبين) وضم الأكف أمام الصدر وأعــلاه مـع انحناءة خفيفة من الرأس هي تحية آسيوية . ونفخ قبلة في الهواء بأطراف الأصــابع هــو تحــية جزر البحر المتوسط (مالطة - صقلية - سردينيا - كورفو والبرتغال والسويد) أما هز الإبهام والإصبع الصغير والكف لأعلى هو تحية جزر هاواي

فن الإشارة ولغة الجسد :

فن الإشارة هو فن التعبير الحركي باليد وتتنوع طرق الإشارة باليد حسب الدلالة المراد التعبير عنها. ليس هذا فحسب ؛ بل بحسب اختلاف الناس والبلاد .

فالإشــارة بالــيد ببســط راحــة الكف ورفع الأصابع والكف للداخل ولأعلى مع تحريك الأصــابع عدد من المرات المتتالية في اتجاه الجسم هي تعبير عن المعنى : (تعال هنا) فــي الجــزر البريطانــية وفي دول اسكندنافيا وهولندا وبلجيكا وألمانيا وفرنسا والنمسا ويوغوسلافيا .واستخدام الكفين معاً ترحيب بالطفل عندنا .

والإشارة باليد ببسط راحة الكف إلى أسفل مع ثني الأصابع إلى أسفل وتحريكها عدد من المــرات المتتالــية فــي اتجــاه الجسم هي بمعنى (تعال هنا) عند شعوب (أسبانيا - الــبرتغال - إيطاليا - مالطة - تونس - اليونان - تركيا) وتستخدم عندنا في استدعاء شخص أقل شأناً عند وعيده وتوعده .

والإشـــارة باليد بمعنى (تعال هنا) عند الشعب الياباني بمد الذراع أماماً نحو شخص ما وراحة كف اليد إلى أسفل مع ثني الرسغ قليلاً مع حركة الأصابع .

التعبير باليد عن معنى الموافقة :

عن طريق مد أصبعي السبابة معاً إلى الأمام معناها (الموافقة) في دول الشرق الأوسط

التعبير باليد عن الصداقة الوثيقة :

وذلـــك بمد إصبعي السبابة معاً إلى الأمام . وهي الجملة الحركية السابقة نفسها غير أنها تعبر عند شعوب شمال أفريقيا عن صداقة متينة .

الإشـارة بالـيد والذقن : نقـــر الذقن بأصابع اليد تعبيراً عن الرفض في إيطاليا (جنوب نابولي ، مالطة ، صقلية ، سردينيا ، كورفو)

الإشارة باليد وبريمة الأنف : ولف الإبهام والسبابة حول الأنف وإدارة اليد تعبير عن أن الشخص المقصود – سكران طينة – فرنسا .

والحركة نفسها معناها في شرق أفريقيا (لا تهتم)

أما وضع مروحة اليد اليمنى وظهر الكف على الأنف تتحرك يميناً ويساراً فمعناها (لا) في اليابان .

الإشارة بالإبهام والإصبع الصغير :

هز الإبهام والإصبع الصغير والكف لأعلى تعبيراً عن التحية في جزر هاواي .

الإيمـاء بالـرأس : دفع الرأس إلى الخلف معناها (لا) في مناطق كثيرة من العالم منها (البلاد العربية ، تركيا ، مالطة ، صقلية ، جنوب إيطاليا)

وتحريك الرأس إلى الخلف بقوة معناها (نعم) في أثيوبيا

الإيماء بالذقن : دفع الذقن في اتجاه ما معناها : (هناك) وهو تعبير يستخدم في مناطق كثيرة من العالم .

الإشـارة بالشفاه : ومـــد الشـــفاه فـــي اتجاه معين معناه (تحديد اتجاه ما) وهو تعبير يستخدم في : (الفلبين، أمريكا الجنوبية ، الهنود الحمر ، بعض القبائل الإفريقية)

الجسد فـي الأديـان : إن نظرة الأديان السماوية للجسد تقرنه بالخطيئة والرجس والتدني والغرائز غير أن الهندوسية تدعو إلى روحنته وكشف لطفه .

اليهودية : حقرت الجسد لصالح الروحانية البحتة .

الهندوسية : رأت الجســـد مجموعـــة مركبة من العمليات العقلية والجسمانية . فالجسد جســـدان : جسد خارجي (كلي) وجسد داخلي لطيف . فهم مع روحنة الجسد واكتشاف جغرافيا الجسد اللطيف .

المسيحية : اختلطـــت باليهودية أو ولدت من رحمها . والجسد عندها منحط في غرائزه لذا وجب احتشامه .

الإسلام : الجسد حرمه وخاصة جسد المرأة وغرائزه منحطة ووجب احتشامه .

غير أن الفكرة التي أخذ بها الغرب منذ مئات السنين حول الفصل بين الدين والدولة أو بيـــن الـــثقافة الدينـــية والثقافة المدنية قد أدت إلى تقدير الجسد والكشف عن جغرافيته وإمكاناتـــه التعبيرية عن طريق فنون الباليه والرقص المسرحي وفنون المايم . وهو أمر أخـــذت بـــه مصـــر حيث أنشأت منذ خمسين السنة الماضية معهداً للباليه وقطاعاً للفنون الشـــعبية والـــرقص الشعبي ، وأخيراً أنشأت وزارة الثقافة في هيئة الأوبرا فرقة للرقص المسرحي الحديث . كما دعم مهرجانها السنوي للمسرح التجريبي على مستوى دول العالم هـــذا الـــتوجه نحـــو اعتماد لغة الجسد وسيلة للتعبير الدرامي والفني . مما كان له الأثر الواضح على محاولات العديد من شباب المسرح الهاوي والمحترف في مصر .

ومـــن الـــبداهة أن نقول إن مراعاة الممثل في استخدامه لفنون الإشارة والإيماء يسترشـــد بصورها عند الأمم والمجتمعات المختلفة عندما يقدم على تمثيل شخصية تنتمي لواحـــدة مـــن تلـــك البيـــئات السالفة الذكر لأن تلك الإشارات والإيماءات والرموز هي مواضـــعات الشـــعوب على تباين ثقافاتها والفنان " لا يكون فناناً إلاّ إذا استطاع أن يعبر بشـــكل ملمـــوس عن الصورة التي في رؤيته . فكل ما هو ذاتي ، أو " لا شعوري " أو " تحـــت الســـطح " أو " رمزي " - يجب أن يجعل موضوعياً - خاصة في المسرح . فالـــرمرر قابلـــة الوصول إلى الغير فهي ليست رموزاً . ولا يغير من هذا الوضع ما قد يســـتخدم من أساليب لدعم رموز غير مفهومة ، سواء أكانت هذه الأساليب وظيفية ترتبط بتجهيز المسرح ، أو مجرد استخدام الأقنعة . "[1]

---

[1] آلجنا إنترز " الرقص والبانتومبم " (الأوجه المتعددة للرقص) نفسه ، ص ٨٨ .

الفصل الثاني

المسرح القديم وملامح التعبير الحركي للشخصية التراجيدية

مـــن المعلوم أن الشخصية في المسرح الإغريقي والروماني شخصية عظامية ، تتصف بالنبل والعظمة كما وصفها أرسطو . لذا فإن ظهورها في ساحة التمثيل لابد وأن يعكس في أداء الممثل مظاهر نبلها ، كما يعكس ملامح عظمتها وشموخها التراجيدي .

ومن البداهة القول إن صورة العظمة ومظاهر النبل والشموخ تفترض ألاّ تظهر الشخصـــية في وضع جلوس معتاد أو نوم ؛ لأن ذلك يبعدها عن الظهور بذلك المظهر ، وينفـــي عن الصورة ملامح العظمة وإذا كان هذا ما أفهمه من وصف أرسطو للشخصية التراجـــيدية ؛ فـــإن المواقـــف التـــي تظهر فيها الشخصية هي التي تشكل ملامح التعبير الدرامـــي الحركي للشخصية ؛ جنب إلى جنباً مع التعبير الدرامي الصوتي ، بحيث يؤكد كل تعبير منهما بعداً من البعدين المجسدين للصورة المسرحية في الحدث المأساوي .

وللدلالة على صحة ذلك الرأي لابد من إعادة القراءة التأملية والتحليلية لصورة الشخصية في المأساة الكلاسيكية (اليونانية - الرومانية)

إن أوديـــب يظهـــر عند سوفوكليس في عدد من المواقف حيث يواجه الكورس المستجير الذي يمثل " شعب طيبة " فما هي ملامح الصورة الحركية التي يظهر عليها وما هـــي ملامح الحركة الجسدية لذلك الجمع المحتشد أمام قصره والمتباين المستويات السنية والجنسية والطبقية والثقافية ؟

" فـــي طيـــبة أمام قصر الملك أوديب ، عند كل مدخل درجات فوقها محراب ، ســـجد لديها ملأ الطيبيين، وألقوا عندها أغصاناً عصبت بعصب المستجيرين ، وكانوا من بين أعمار شتى ، ومن كل الطبقات ، وفيهم قديس " زيوس " ، وهو رجل كبير ، فخرج علـــيهم أوديب من الباب الأوسط ، وتأمل هيئتهم ملياً ثم مشى إليهم يخاطبهم كما يخاطب الأب بنيه " [1]

• التحليل الحركي للصورة الإرشادية في المشهد الافتتاحي :

أولاً : عناصر الصورة الحركية :

أ) الكـــورس المستجير : ويتكون من أعمار مختلفة : شيوخ وشباب وكهول رجال ونساء وهم من طبقات مختلفة (أغنياء ، فقراء ، بين الغنى والفقر)

ب) قديس " زيوس " تيرزياس .

ج) أوديب

[1] ســـوفوكليس ، أوديـــب ملكاً ، ترجمة . د. علي حافظ ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، الموســـة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٧ .

ثانياً : طبيعة التكوين في الصورة الافتتاحية :

إن طبـيعة التكوين تفرضها جغرافية المنظر المسرحي ، وعدد المتواجدين فيه الشخصـيات وطبـيعة الدور الذي يقوم به كل منهم في الحدث المسرحي ، كما تفرضها أحجام الممثلين وأطوالهم إلى جانب طبيعة الفراغات والمستويات والمدرجات . فماذا من ذلك كله في المشهد الافتتاحي لمسرحية " أوديب " من ذلك كله ؟!

الكتلة والفراغ :

ينص الإرشاد على أن الحدث يدور أمام قصر الملك أوديب . ومن الطبيعي أن يتضمن المنظر مساحة فارغة وفضاء فسيح . وينص الإرشاد على أن للقصر (عدداً من المداخـل) وأن (لكـل مدخـل منها درجات) كما أن (فوق (الدرجات محراب) .
ومعنى ذلك أن للقصر ثلاثة مداخل على الأقل تؤدي إليها ثلاث درجات ، قد تكون إثنان مـنها جانبيتيـن : إحداهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار أما الثالث ففي الوسط ، لتلتقي الدرجـات الـثلاث عند مستوى أعلى تفتح عليه ثلاثة أبواب أو مداخل للقصر يتوسطها محـراب - وهذا مجرد تصور مترجم للمنظر بمستوياته ودرجاته وأوصافه التي نص عليها الإرشاد المسرحي للمنظر .

أمـا دائـرية التصميم المتخيل للدرجات والمداخل فهو الأقرب من حيث الإيحاء بالثراء والفخامة التي يجب أن يكون عليها قصر ملكي .

هذا عن جغرافية المنظر وعلاقة كتلة بمستوياته ، وبفراغاته . فما هي طبيعة التكوين ؟
ينص الإرشاد المنظري للافتتاحية . على أن (ملأ الطيبيين) سجود لدى المحراب ، بعد أن ألقـوا عندها الأغصان المعصوب بعصب المستجيرين . هذا عن الجملتين الحركيتين الأولتيـن فـي المشـهد الافتتاحي لمسرحية (أوديب) فماذا عن ترتيب أوضاع عناصر التكوين ، استناداً إلى :

أن أفـراد الكـورس (أعضـاء التكوين) فيهم كبار السن ، أحجام مختلفة في ضخامة الأجساد أو نحافتها وفي طولها أو قصرها ، وفيهم نماذج لطبقات اجتماعية مختلفة ما بين أغنياء ومتوسطي الحال وفقراء ، وفيهم (قديس زيوس) وهو رجل كبير سناً ومقاماً .
لاشـك أن تكوين الصورة المسرحية في أي عرض مسرحي منوط بالمخرج . ولاشك أن الركائز التي عرضت لها لتجسيد تكوين مسرحي معلومة للمخرج المسرحي قبل غيره من فناني المسرح .

لكننـي حيث أنظر في طبيعة التعبير الحركي ، وهو مفهوم يشارك فيه المخرج والممثل المسـرحي ، الأول يصمم الحركة والثاني يجسدها ، لذلك كان حرياً بالبحث أن يتعرض

لذلـــك المفهوم من منظور الإخراج ، ومن منظور الأداء التمثيلي مرتكزاً على العناصر التي سبق تحديدها أو التمثيل لها .

ولاشـــك أن الدرجـــات في المنظر تسهم إسهاماً كبير التأثير من حيث الفرجة ومن حيث الإقناع بمصداقية التعبير في الصورة المسرحية ، عند خلق تكوين مسرحي فيه من القيم الدرامـــية والجمالـــية الكثـــير ، حيث يتاح للمخرج توزيع الممثلين وأفراد الكورس على الدرجات ، توزيعاً جمالياً ودرامياً .

ومـــن ضـــرورات تكويـــن الصورة المسرحية في هذا المشهد أن يكون كاهن زيوس في مقدمـــة التكويـــن ، فهـــو رجل الدين ووجوده إماماً للجمع في توسلهم أو استجارتهم أمر منطقي ، وأن يليه في التكوين أثرياء البلاد من كبار السن ثم صغارهم مع مراعاة الأحجام والأطـــوال حيث الأقل حجماً والأقصر مكانه الأقرب إلى الجمهور . والأضخم والأطول في الخلفية . يقول يان كورسوفيتش : " إن جسد الممثل وحركته ينبغي أن تأخذ شرعيتها من كل مسطح ، ومن كل شكل وصيغة ، من كل خط تبنيه خشبة مسرح . فالحركة تتوالد في حركة متتالية ، تخرج من شخصية لتدخل في نسيج حركة الشخصية الأخرى وداخلها. ينشأ بهذا الأسلوب نسق حركي محدد ، ينعدم فيه الشعور بالخوف والملل والتحرك الآلي، بـــل على النقيض من التعبيرية المكثفة والتلقائية ؛ ينبغي الابتعاد – كل البعد عن النار – عـــن الصيغ التعبيرية المتوازية سواء في الحركة – الصوت – الكلام – الشكل وهي وسائل إيضاح ساذجة للواقع "[1] .

وإذا كـــان المســـطح والدرجات بمستوياتها والموقف الدرامي في افتتاحية أوديب تفرض علـــى الجوقـــة حركة سجود أمام المحراب بهدف الاستجارة مما حاق بالناس فذلك يشكل إطـــاراً عامـــاً للتعبـــير الحركي تتنوع فيه أوضاع كل جسم حسب الحجم والطول والسن والطـــبقة الاجتماعـــية ، فـــإن إيقاعاً عاماً للمشهد كله بتكويناته الحركية والمنظرية يوحد التعبير ، عملاً على توحيد الأثر المأساوي المطلوب التعبير عنه .

وإذا كانـــت وجهـــة الجوقـــة الساجدة أمام المحراب بأعلى الدرج متجهة في خشوع نحو المحـــراب فـــي حالة توسل ورجاء ، فإن في خروج (أوديب) عليهم من باب قصره ما يحول وجهتهم نحوه على اعتبار أنهم قصدوا أوديب، بوصفه حاكم البلاد ، وبوصفه المنقذ الـــذي انتصر على (الهولة) لذلك فعند خروج أوديب عليهم " من الباب الوسط " وتأمل هيئتهم ملياً ثم مشى إليهم يخاطبهم كما يخاطب الأب بنيه"[2]

---

[1] يان كوروسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور – تيار ما بعد التجريب – ترجمة : د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤م ، ص ٦٤ .

[2] سوفوكليس ، أوديب ، نفسه ، ص ٢٧ .

فإما أن يقفوا في أماكنهم ، وإما أن يظلوا في ركوعهم وذلك راجع لتصور المخرج الذي يتصـــدى لذلـــك العمل . غير أن أوديب في حركته بينهم يلمس هذا ويربت على ذاك بما يتواءم مع تعبيره بالكلام وبالنبر الصوتي وقد يقف أوديب ساكناً مهيباً .

وإذا كانت الصورة المسرحية تستوجب التنوع في الأداء الصوتي والحركي والتشكيلي بما يناســب الموقف والشخصية في دوافعها وعلاقاتها ومن ثم تتنوع جمالياتها وإيقاعاتها فإن دخول (كريون عن شمال المسرح مسرعاً وعلى رأسه تاج) يشي بأمر فيه من الأهمية الكثير . فمن يضع تاجاً على رأسه تتسم مشيته بالتؤدة والوقار الذي يتحقق ببطء حركته ، ولأن كريون والتاج على رأسه يدخل مسرعاً فذلك ينبئ عن أن وراء إسراعه أمراً جللاً .

وقــد يكــون مجرد تجمع الشعب أو من ينوب عنه من طوائف الأمة حيث تجمهروا أمام القصـــر الملكـــي سبباً في خفة حركة كريون ، بوصفه الرجل الثاني بعد الحاكم أوديب ، وشقيق جوكاسته زوجة أوديب التى هى أمة – دون أن يعرف –

غير أني أرى التفسير الأول أكثر مصداقية ، ذلك أن ظهور (جوكاسته) في المشهد يتم لفــض نزاع نشب بين أوديب وكريون حيث يتهمه أوديب بالتقصير ، وكريون يدافع عن نفسه .

وممـــا لا شـــك فيه أن وضع الجسم في تعبيراته حالة الاتهام والهجوم مغايرة إلى حد ما عنها حالة الدفاع خاصة إذا اتسمت شخصية المدافع بروح الزعامة ، مثلها مثل شخصية المهاجم ، فإن الفعل الحركي يظهر بمظهر الحدة ويقابله رد فعل حاد مساو له في الدفاع .

ولاشـــك أن التعبـــير الحركـــي لجوكاسته في محاولتها فض النزاع النقاشي المتحفز في الصـــورة الحركـــية الجسدية الموازية له يتخذ صورة وسطاً بين حركة التعبير الجسدي المهـــاجم (لأوديـــب) وحركة التعبير الجسدي المدافع (لكريون) وبذلك تظفر الصورة المسرحية بغنى تعبيري ، حيث تتعارض صور التعبير ما بين حيرة الجوقة وأملها في أن يخلصها أوديب وصورة حُنُــوِّه على شعبه في مقابل صورة هياجه وثورته على مساعده كـــريون وصـــورة كـــريون ما بين الدفاع والحرج إلى جانب صورة جوكاسته التي تنقل بحركتها الجانب المتوسط بين هذا وذاك وتعبيرها التلطيفي .

وإذا كان التعبير الحركي هو " حركة لها معنى في سياق العمل الفني "

" من أول الخطوة للمشية للإيماءة للإشارة " كما يقول د. طارق الطلي [١] باعتبار أن " كل حـــركات الجســـم سواء كان جسم الممثل أو جسم الراقص هو الوسيلة التي يعبر بها عن المضمون الدرامي أو العمل الفني الذي يؤديه الممثل أو الراقص على خشبة المسرح " [٢]

---

[١] د. طـــارق الطـــلي ، " فـــن التعبير الحركي " (محاضرات الدورات التثقيفية) (٣) ٩٧ - ١٩٩٨م ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح - مرجع سابق ، ص ١٢٧ .

[٢] نفسه ، ص ١٢٧ .

لذلـك فإن الدخول والخروج وإن اعتبر لوناً من ألوان التحريك ، إلاّ أن ما ينطوي عليه مـن تعبـير يكشف عن باعث شعوري أو إرادي هو صورة من صور التعبير الحركي فحركة (منشد الكورس) وهو يصحب (الغريب) ويشير له نحو قصر الملك أوديب هي لون من ألوان التحريك :

" منشد الكورس : هذا هو قصر الملك ، والملك في داخله أيها الغريب ، وهذه هي الملكة، زوجه وأم أولاده "[1]

فصـورة المنشـد الحركـية ، هي لون من التحريك ، وكذلك حركة الغريب في دخوله مصـحوباً بالمنشد فيما قبل إشارة المنشد إلى القصر وقوله ، أما بعد أن علم الغريب بأنه أمـام قصـر أوديـب وفـي مواجهة زوجته فإن تعبيره يختلف لاشك عما قبل ، لتغير الـتفاعلات الكيميائية في داخله ، مما يصيبه نوعاً ما بالاضطراب وينشغل مسبقاً بتصور ردود أفعال أوديب ومن حوله وخاصة زوجته عند سماعه للخبر الذي ينقله إليه الغريب ، خاصة إذا كانت جوكاسته قد علمت أن خادماً للملك (بوليب) الذي عرف أنه والد أوديب الذي هرب أوديب من مملكته خشية تحقق النبوءة وقتله لبوليب ظناً بأنه أبوه :

" جوكاسته : خادم نجى وحده ، وقدم علينا "[2]

إن الفـرحة لا تسـع جوكاسته لمقدم ذلك الخادم ولاعتقادها بزوال المخاطر التي تتنازع أوديب حول النبوءة

" جوكاسته : اذهبي يا وصيفة اسرعي بلغي سيدك هذا النبأ ، يا نبوءات الآلهة أين أنت ؟

إن هـذا الملـك قد فر من وجهه أوديب .. خوفاً من أن يقتله ، والآن قد مات بوليب ميتة ربه ، ولم يقتله أوديب "[3]

لذلـك فإن تعبيرها الحركي يعكس تلك الفرحة قبل أن يعكسها تعبيرها الصوتي ، وبذلك يتأكد قول ليوناردو دافنشي :

" إذا وجـد الصوت وجد الجسم ، وإذا وجد الجسم فهناك شغل للمساحة (الفراغ) يمنع العيـن مـن رؤية الأشياء الواقعة خارج الفراغ ، وبناء على ذلك فإن الجسم بنفسه يملأ جميع الهواء المحيط به ، وذلك بصوره "[4]

ثالثاً : دلالة التناظر بين تعبيرين دراميين في الحدث الواحد :

إذا كان التعبير في المسرح القديم هو تعبير عن فعل وليس تعبيراً عن أخلاق - وفـق أرسطو - فإن تعبير الممثل عن ذلك الفعل لا يكون إلاّ من جنس الفعل نفسه إذا

---

[1] سوفوكليس ، أوديب ، نفسه ، ص ٥٩ .

[2] نفسه ، ص ٥٤ .

[3] نفسه ، ص ٦٠ .

[4] عن كلايف بارنز ، " الكوميديا في ا لرقص " الأوجه المتعددة للرقص " نفسه ، ص ص ٨٨ - ٨٩ .

كانت الشخصية رافضة ، كان التعبير عنها بالتمثيل مجسداً لصور الرفض مع تنوعها في الحدث نفسه وفق دوافع الرفض ومستوياته وصوره .

الكورس ودلالة التعبير بين الصوت والحركة :

في التعبير الجماعي للكورس والتعبير الفردي لشخصية كليتمنسترا في مسرحية (أجاممنون) [1]

تظهـــر دلالة التناظر بين تعبيرين ، أحدهما مهاجم والآخر مدافع ؛ فلقد ذبحت كليتمنسترا زوجهـــا المحارب أجاممنون يوم عودته منتصراً بعد غيبة تسع سنوات في حرب طرواده فبكاه الكورس :

* التعبير الجماعي :

" الكورس : الويل ثم الويل ، يا مليكي :

يا عزة اليونان كم أبكيك :

ها أنت ذا ترتاح في سكوت

والموت من نسيج عنكبوت

ألقي عليك بُردة سُداها

خيانة لا وصف لمداها

واها على فراشك الوضيع !

والنصل ذي الحدين في الضلوع "

فهذه المرثية الجماعية على هيئة نواح أنسب لها التكوين الساكن الذي يعكس تأثير الحزن واللوعـــة يقابلـــه تعبير متباه يكشف ما يعتمل في داخل صاحبته من حقد على أجاممنون وكراهية شديدة وهو تعبير ينعى على الكورس ما يظهره من تعبيرات الحزن والإلتياع :

* التعبير الفردي :

" كليتمنسترا : لازلت تلقي اللوم والتثريبا

كفى بكاء وكفى نحيبا

ما عدت بعد الآن في قراري

زوج أجاممنون رب الغار

وإنما تقمصتني روح

ثايست رب الولد الذبيح

مطالباً بالثأر من أخيه

من اتريوس الجد وبنيه

ثايست حيّ لم يطب فؤادي

---

[1] اسخيلوس ، ثلاثية أوريست ، أجاممنون ، ترجمة د. لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م .

إلاّ وقد ثأرت للأولاد
من أجاممنون بن أتريوس
مخضباً بدمه أرجوس
فكيف قلتم : أنتِ أنتِ القاتله
ولستُ إلاّ يد ثأرٍ هائله . "

إن تعبـــير كليتمنســـترا يكشف عن السببية ، عن سبب انتقامها من زوجها ، لأنه ضحى بابنتهما (إيفيجينيا) إرضاء لبوسيدون إله البحر حتى يسمح لسفن اليونان المحملة بالجنود أن تـــرحل في اتجاه طرواده التي خطف ابن حاكمها الأمير " باريس " " هيلانه " زوجة مينلاوس الملك شقيق الملك أجاممنون :

" كليتمنسترا : لست أراه كالعبيد
في ثمن أو خطأ زهيد
بل مات مثل ميتة الجبار
فهو الذي أتى لباب الدار
بربة العذاب والجحيم
وهو الذي كالمارد الرجيم
قدّم بنته وفلذة كبدي
إيفيجينيا غصتي للأبد
ذبيحة لملك الرياح
ليبحر الأسطول في سماح
فهو الذي يجرع من سقياه
ويجتني ما قدّمت يداه
وليس يُجدي أن يباهي صلفا
عالم الموتى بما قد سلفا
بالسيف عاش ، عاش بالنصال
بالسيف مات تاعس المآل " [1]

تـــرد كليتمنسترا الاتهام محمولاً على الأسباب والدوافع التي أشارت إليها في دفاعها .. ولأن التعبـــير هنا في هذا الموقف تأسس على مناظرة بين تعبيرين أحدهما جماعي متهم والآخـــر فـــردي ومبرر لفعله الحاد . ولأن المناظرة تقوم على الجدل حول موضوع أو

[1] اسخيلوس ، حاملات القرابين ، أجاممنون ، ت : د. لويس عوض ، نفسه ، ص ص ١٨٢ - ١٨٥ .

فكرة بعينها ، لذلك يتشكل التعبير من أفعال وردود أفعال تدور في إطار فكرة الاتهام أو الهجوم وفكرة الدفاع في حلقة شبه مفرغة :

" الكورس : (جواب الشطرة) :

أتدّعين الطهر والبراءة

من دمه المسفوك في دناءه ؟

من ذا الذي يشهد يا رفاقي

ببرئها من دمه الدّفاق " [1]

هذا تعبير عن الاتهام المباشر يعقبه تعبير عن أسباب الاتهام :

" نعلم أن لغة الأجداد

تنفذ عبر الدهر في الأحفاد

ومارس رب الحرب والجلاد

لعله يجيش بسيول

من الدماء واللظى المهول

يلتهم القاتل والمقتول

فيقتل القربى ذوي الأرحام

ويتلظى الكل في الضرام " [2]

رابعاً : تحليل الصورة الدرامية ومستويات تجسيدها بالتعبير الصوتي والحركي :

إن هناك تناظراً بين الإطار التعبيري الدرامي للكورس والإطار التعبيري الدرامي لكليتمنسترا

فالتعبير الدرامي في مواجهة الكورس لكليتمنسترا ينقسم إلى ثلاثة أقسام أو مستويات دلالية :

(اتهام - تعليل - رثاء)

هذه الفقرة من حوارية الكورس تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول : حيث بداية المواجهة : " أتدّعين الطهر والبراءة "

وتعبير الكورس التمثيلي هنا تعبير هجومي ، فيه حدة وجرأة لأنه معادل أدائي لفكرة الاتهام المباشر. فالتعبير صادر عن الرأي العام (الكورس) وموجه إلى شخصية بعينها هي (كليتمنسترا) لذلك ففيه خصوصية .

---

[1] نفسه ، ص ١٨٥ .

[2] نفسه ، ص ١٨٦ .

القسم الثاني : حيــث يتجه كلام الكورس إلى رؤية عامة حول قضية قتل كليتمنسترا لزوجها البطل أجاممنون عشية رجعته المظفرة من حرب طروادة ، فالتعبير لا يتعدى أن يكون تعليلاً إطارياً لتلك الجرعة الثأرية :

" نعلم أن لعنة الأجداد
تنفذ عبر الدهر للأحفاد "

القسم الثالث : حيــث يــتجه التعبــير نحو الرثاء . فالكورس يرثي أجاممنون ويؤنبه ، ويرثي اليونان :

" الويل ثم الويل يا مليكي
يا عزة اليونان كم أبكيك
ها أنت ذا ترتاح في سكوت "

وتــبعاً لهــذا التقســيم المتدرج في شكل الحوار المحمول على أصوات الكورس (الرأي العام) يتدرج التعبير ليؤدي المعنى الخاص بكل قسم من أقسام حوارية الكورس . ولينقل للمتلقي (جمهور العرض) الحالة النفسية المتباينة من موقف إلى موقف آخر بما يطابق بين الأداء التعبيري الصوتي والأداء التعبيري الحركي .

وبما أن أداء الكورس في المسرح اليوناني كان أداء توقيعياً منغوماً في مصاحبة موسيقية، وكان الأداء في مجمله العام تعبيراً عن الرأي العام في مجتمع الحدث المسرحي ، وكان الــرأي العــام عــبارة عن موقف جماعي واحد في مواجهة قرار أو حدث اجتماعي ما صــادر عــن شخص له سلطة ، أو جهة ما ذات مسؤولية اجتماعية ، لذلك يتخذ التكوين الحركــي للكــورس صورة واحدة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة تعبيراً عن وحدة الرأي ووحدة مصدره .

وينقسم الإطار التعبيري الدرامي لكليتمنسترا في رد فعلها على اتهام الكورس لها إلى (ذم، تشفي ، تغذية راجعة)

القسم الأول : يتضمن ذم القتيل المغدور (أجاممنون) والتعريض به .

" لست أراه مات كالعبيد
في ثمن أو خطأ زهيد "

القسم الثاني : تعبير عن التشفي . فهي تتشفى في القتيل وتفخر بأسلوب غدرها به .

" بل مات ميتة الجبار "

القسم الثالث : تغذية راجعة ، حيث تغذي كليتمنسترا الرأي العام المتمثل في (الكورس) بمعلومات نسوها أو تناسوها عن القتيل وجرمه في حق أسرته .

" فهو الذي أتى لباب الدار

بربة العذاب والجحيم
وهو الذي كالمارد الرجيم
قدم بنته وفلذ كبدي
إيفيجينيا غصتي للأبد
ذبيحة لملك الرياح
ليبحر الأسطول في سماح "[1] [2]

[1] نفسه ، ص ١٨٥ .
[2] د. أبـــو الحســـــن سلاّم ، دور المسرح في تكوين الرأي العام ، بحث ألقي ضمن فعاليات مؤتمر قضايا المسرح العربي ، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٦م .

الفصل الثالث

التعبير في فن الممثل



تمـــر عملـــية خلـــق التعبـــير التمثيلـــي على المسرح بعدد من المراحل الممهد لها والمتـــتابعة والمـــتفاعلة بعضها بعضا والمتضافرة من وراء خدمة التعبير وإظهاره على أكمل وجه .

يمر التعبير بثلاث مراحل على النحو الآتي :

(مرحلة نص المؤلف - مرحلة نص المخرج - مرحلة نص العرض)

التعبـــير فـــي نص المؤلف : هو تعبير الشخصية في حالاتها الصراعية الدرامية التي يتضـــمنها الحـــوار الخـــاص بهـــا : بقيمها وأفكارها وقضاياها وعلاقاتها ودوافعها وتفـــاعلات أبعادهـــا المختلفة - إن وجدت - وهو بذلك لا يعدو أن يكون تعبيراً مكـــتوباً : (مرسوماً على الورق) وهو لا يخرج عن كونه تعبيراً مقترحاً في النص المسرحي ، وهو محط نظر المخرج . وبذلك يكون تعبيراً منتقصاً .

التعبـــير فـــي نص المخرج : هو تعبير مقترح من المخرج على الممثل الذي اختاره ورأى فـــيه مقـــدرة علـــى أداء الشخصية التي وزعها عليه وحمّله مسؤولية تجسيد تعبـــيراتها المتبايـــنة وفق الحدث الدرامي . وهو تعبير قد يكون مجرد ترجمة لتعبير الـــنص نفســـه ، وقـــد يكون تعبيراً مقترحاً في نص المخرج سواء أكان متوازياً مع التعبير المقترح من النص أو كان تعبيراً إضافياً مفسراً له . وهو محط نظر الممثل ، وبذلك يكون تعبيراً منقوصاً أيضاً .

التعبـــير فـــي نص العرض المسرحي : هو تعبير مركب ، إذ يتكون من مادة التعبير الخـــاص بالشخصـــية فـــي النص المسرحي بكل معطياتها متفاعلاً مع مادة التعبير المقترحة أو المتفاعلة مع التعبير في النص باقتراح المخرج تبعاً لرؤيته الإخراجية ، متجاوبة مع فهم ممثل الشخصية لتلك الشخصية نفسها ، وتفاعله معها شعوراً ووعياً وترجمة لوعيها وشعورها وفق دوافعها وعلاقاتها ، انطلاقاً من مادة التعبير عنها في النص ومادة التعبير عنها في نص المخرج ، وتفاعله مع الجمهور المتلقي للعرض .

ومعـــنى ذلـــك أن صور التعبير في العرض المسرحي غير مستقرة تبعاً للطبيعة المتغيرة للجمهـــور المتلقي للعرض ما بين ليلة وليلة أخرى تالية عليها ، وتبعاً لتعدد قراءات الـــدور المســـرحي ما بين المخرج والممثل والجمهور على تنوعه ومستوياته الثقافية والذوقية والنفسية وتوجهاته الاجتماعية والطبقية .

التعبـــير المسرحي والحتمية الفنية : على ما تقدم يمكننا تحديد طبيعة التعبير بين فن النص المسرحي وفن العرض المسرحي وفن الممثل بالإيجاز الآتي .

أولاً : التعبير في فن النص المسرحي :

يتمـــثل في التمكن من تحقيق الحتمية الفنية في البناء الدرامي تلك الحتمية التي تتحقق بإيجاد معادل موضوعي للإحساس بالفكرة أو الموضوع المطروح في النص.

ثانياً : التعبير في فن العرض المسرحي :

يتمثل في التمكن من تحقيق الحتمية الفنية في صور الأداء أو التجسيد الحي على خشـــبة المســـرح بحيث لا يظهر عند التمثيل أثر للجهد أو للصنعة أو التكلف في إنتاج الصورة المسرحية بما تضمنته من عناصر أو فنون مختلفة .

ثالثاً : التعبير التجسيدي في فن الممثل المسرحي :

يـــتحقق عن طريق قدرة الممثل على الانفصال عند الأداء عن ذاته هو والاندماج الجزئي مـــع الشخصـــية، بحيث تظهر الشخصية ويغيب هو . يظهر الفنان فيه ويغيب شخصه ، تظهـــر شخصية الدور وتغيب شخصيته هو دون أن يغيب ظلها على الدور بما يحقق له المـــتعة قبل أن يمتعنا وبما يقنعه هو نفسه قبل أن يقنعنا ويؤثر فينا . وذلك مقرون بالفهم والتحلـــيل والتفسير والتقدير والرؤية أو البصمة الفنية التي تمنح كل من شاهده أو سمعه في دوره معنى مختلفاً لكل تعبير من تعبيراته .

التعبير وتعدد قراءة الدور المسرحي : إن مرجعية الدور المسرحي لا تتوقف على رسمه في النص المؤلف وحده ، فعلى الرغم من أن نص المؤلف يحتوي على عدد غير محدود من المعاني الفرعية التي تصب جميعها في رحم المعنى الإطاري الذي نذر النص نفســـه لحملـــه ، إلاّ أن بعضـــها لا يظهر إلاّ عبر التحليل والنظر إلى مفرداته وصوره وعناصره ؛ على اعتبار أنها علامات صيغت أو نسجت في النص المؤلف بوعي ، وعن قصـــد . غـــير أن ترجمتها إلى تعبير لا تتحقق بدون تلقيها قراءة وهذا تلقي ناقص على تعـــدده لاختلاف التلقي ولتعدد حالاته كما أن تلقيها قد يكون مغايراً لما قصده مؤلفها أي مناقضـــاً للمعـــنى الـــذي أراده المؤلف . كذلك يدخل في عملية تعدد التلقي فهم المخرج واستخلاصه للتعبير الذي يقترحه على الممثل .

وإذا كـــان انـــتقال التعبير في نص المؤلف المسرحي يصل إلى المتلقي للنص عن طريق القراءة ويتشكل كصورة ذهنية في ذهنه ، فإن انتقال التعبير في نص المخرج وإن يتم في ذهنه أيضاً إلاّ أنه يترجمه ترجمة سردية أو قولية للممثل في تدريبات الطاولة (تجارب تقطـــيع الأدوار وتحلـــيلها .. في مرحلة القراءات التحليلية للنص وللأدوار المسرحية في حضـــور مـــتفاعل بيـــن المخرج وممثلي الشخصيات المسرحية وربما بحضور المؤلف والطاقم الفني . فتتم مناقشة تصور المخرج لطبيعة التعبير المسرحي المطلوب مع إيضاح

لمرجعية المخرج في ذلك التفسير وتحليله لطبيعة العلامات التي فسر من خلالها ذلك التعبير المسرحي .

إن انتقال التعبير المتدرج من مرحلة التلقي بالقراءة في نص المؤلف إلى مرحلة التلقي بالقراءة المفسرة أو المترجمة المصطبغة برؤية خبيرة في نص المخرج إلى مرحلة التلقي المجسد للتعبير (مرحلة التلقي العملية) هي عمليات انتقال من العلامات اللغوية إلى علامات سمعية وبصرية قائمة على المشاعر . بيد أنها تتم بالترجمة وحل الشفرات التي قد تكون (تياترية) تفسيرية .

ولاشك أن تحقيق ذلك الأمر كله متعلق بتحقق الاكتمال الفكري للدور موضوع التمثيل . ذلك الاكتمال الذي يكون فيه على الممثل أو الممثلة العبء الأول والأخير لأنه هو بالذات الذي يحل في الدور أو يحل الدور فيه صوتاً وحركة وباعثاً وعلاقات بديلاً للشخصية ذاتها أو نيابة عن الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية والتي التزم بإعادة تصوير صفاتها الاجتماعية .

التعبير التمثيلي في المسرح بين التحليل والتفكيك

إن الوصول إلى التعبير المسرحي سواء أكان عن طريق الإخراج المسرحي أو عن طريق الأداء التمثيلي لا يتحقق إلاّ من خلال تحليل النص المسرحي نفسه أو عن طريق تفكيكه . ففي تحليل النص يتم اكتشاف عناصر بناء الحدث وحيل الحبكة وأبعاد الشخصيات ومستويات الحوار وما يتضمنه من أفكار أو قيم وما يرشد إليه من سلوكيات وعادات وتوجهات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية أو فلسفية كذلك يؤدي منهج التفكيك دوراً كبيراً في اكتشاف تناقضات الأفكار والقيم والقضايا في النص نفسه ومن ثم في الدور .

إن الكشف عن الفكر وعن القيم والعلاقات والدوافع والأهداف يوجه المخرج إلى التفسير المناسب للموقف ، كذلك يرسم للممثل الخط العام للتعبير الأدائي بالتمثيل .

ويكشف التحليل أيضاً عن طبيعة القيم الفنية وعن الصور الجمالية في النص كما يكشف التفكيك عن أوجه نقضه لخطابه الأساسي . فيضيء للممثل الجانب المشوه في الشخصية والجانب الرائع عندها ، كذلك يسهم التحليل في التعرف على الاتجاه الفني الذي يندرج تحته النص المسرحي كما يسهم التفكيك في وضع أساس لعملية نقد النص المسرحي ككل أو نقد الدور المسرحي (الشخصية حال الشروع في تمثيلها وفق الأداء التغريبي الملحمي) ويؤدي تحليل النص أو تفكيكه إلى تقدير دور المؤلف كذلك والكشف عن معنى النص ودلالاته والكشف عن مدى توافق عناصره بعضها بعضا ، وتوافق شكله مع مضمونه أو توحدهما ، أو عدم توافقهما أو تناقض خطابها .

علـــى أن تحلـــيل الدور أو تفكيكه لابد أن يستند إلى منهج تتفرع عنه بعض المحاور ؛ وذلك على النحو الآتي:

اتجاهات التعبير المسرحي بين النص والعرض

يـــتخذ التعبـــير الإنساني في الحياة اتجاهات متعددة تتمثل في التعبير عن النفس والتعبير عن الجماعة والتعبير الشعبي والتعبير التام .

أولاً : التعبـــير عن النفس : وهو تعبير ذاتي ، نفسي يتمحور حول أحوال ذاتية تخص صـــاحبه ، ويعمل اللاوعي فيه عمله . حيث يعني المبدع بتصوير ما ترسب في اللاوعي الطفولي للشخصية وانعكاساته على سلوكه في الكبر عبر مسيرة حياته .

ثانـــياً : التعبـــير عن الجماعة : وهو تعبير اجتماعي يعكس قيم الجماعة أو الطبقة أو القبـــيلة أو الحزب، ويطرح قضايا المجتمع ليبرز صفة أو ظاهرة ذات تأثير ؛ بغية نقدها إيجابـــاً أو ســـلباً بهدف ثباتها أو الحض على تغييرها . وهو تعبير يتأرجح بين المباشرة والتعليمية واللامباشرة . وفيه ميل إلى المواجهة والقصد إلى كسب التأييد لقضية يطرحها

ثالـــثاً : التعبير الشعبي : وهو تعبير مستلهم من التراث ومن الموروث الشعبي أحياناً يكـــون مباشـــراً وغالباً ما يكون غير مباشر . وفيه تلقائية ، وهو قابل للإضافة وللحذف حســـب العصر والبيئة ، ويعنى فيه المبدع بتصوير رواسب اللاوعي الجمعي في طفولة القبيلة وانعكاساتها على سلوك الجماعة من عصر إلىٰ عصر إلى عصر تال له .

رابعـــاً : التعبير التام : أقصد به الإطار التعبيري الفني الذي يضم العديد من التعبيرات الفرعية أو الجزئية، على شكل صور حية قائمة على اللغة المنطوقة أو على اللغة المرئية أو عليهما معاً في وحدة ترابطية يتخللها إيقاع واحد ينظم عناصر الشكل فيها بحيث تعطي دلالـــة تامة للعمل الإبداعي – غالباً – أو تجسد مقولته الأساسية . وفي المسرح هو مجمـــل تعبيرات الشخصيات في النص ومجمل مقولته الأساسية. وفي المسرح هو مجمل تعبـــيرات الشخصـــيات في النص ومجمل تعبيراته في العرض المسرحي بكل عناصره الأدائـــية ، جنـــباً إلى جنب بمساعدة التصوير التام الذي تقوم به السينوجرافيا والمؤثرات الأخرى.

صور التعبير : تشكل هذه الصور بدرجة أو بأخرى كل توجهات التعبير . وهذه الصور هـــي : (التعبـــير المباشر – التعبير غير المباشر – التعبير المضموني – التعبير الطبقي – التعبير الجمالي – التعبير التلقائي – التعبير الإرادي – التعبير الشعبى)

التعبير المباشر : هو تعبير مادي بالقول المباشر أو بالحركة المباشرة في مدلول مباشر.

التعبـــير غـــير المباشر : قد يكون مادياً قولاً أو حركة أو تشكيلاً أو نغماً . وهو متعدد المدلولات . وقد يكون تعبيراً معنوياً أو حسياً .

التعبـــير المضـــموني : يركـــز على قضية أو فكرة ، يعمل على إبرازها على حساب الشكل.

التعبـــير الجمالي : يركز على التكوين في الشكل وعلى النسبة والتناسب أو التوازن بين عناصر تكوينية مسموعة أو مرئية .

التعبير التلقائي : قائم على الارتجال والجاذبية والبساطة وربما الوحشية أيضاً .

التعبير الإرادي : تعبير محكوم بإعمال العقل والبنية المنطقية أو شبه الهندسية .

التعبـــير الطبقي : تعبير مباشر عن فكر جماعة متحزبة تنظر إلى كل الأشياء والمواقف مـــن مـــنظور جماعي معين منها سلفاً أي من خلال موقفها الفلسفي والاجتماعي والاقتصـــادي مـــن مجتمعها .. وفيه توجه وميل إلى المواجهة والقصد إلى كسب التأييد لذلك الموقف المحدد .

حيرة الممثل أمام التعبير التمثيلي

الممـــثل لكي يعبر عليه أن يبين عن فكرة أو شعور أو كلام أو إشارة أو ملامح أو حركة ولكي يعبر عليه أن ينفعل بأن يستثار إثارة وجدانية لحظية ولكي ينفعل عليه أن يركـــز وهـــو يتذكر أي يحصر انتباهه أو جهده الذهني ويوجهه نحو موضوع معين أو صـــورة وعاها في ذاكرته حيث يعمل على استرجاعها فعلاً كانت أم صورة أم خبرة أم فكرة .

وهـــو لكـــي يركـــز عليه أن ينتبه وهو يخطو خطوة أولى نحو الإدراك بتوافق أعضاء الحـــواس عـــنده ليســـتوعب العلاقـــات والبواعث التي صدرت عنها الصورة أو الفعل المســـترجع عـــن طـــريق التذكر ، حتى يتحقق له صدق التعبير أو صدق المحاكاة أي مشابهة عملية التقليد الدرامي للفعل الذي يجسده بالتصاقه بالشخصية قولاً وفعلاً ومشاعر ودوافـــع وعلاقـــات يتصـــف بصفاتها الداخلية والخارجية . أي يعايش الشخصية فيوهم المتفرجين بأن الشخصية هي التي تتحدث وتتحرك وتنفعل وتشعر وتعلو وتهبط وتضحك وتبكي وليس الممثل هو من يفعل ذلك كله . وهو يفعل ذلك الجهد المركب في بناء التعبير حيث (يتذكر ، ويركز ، وينتبه ، وينفعل ، ويعايش ، ويجسد ، ويوهم) بهدف التطهير أي تخليصنا من عاطفة ما ضعيفة تخص الإنسان .

وقـــد يلجـــأ في بناء التعبير التمثيلي إلى تفكيك الدور بإظهار تشوهاته وتناقضاته وتغريبه بـــأن يجعـــل بيـــنه وبين الدور غربة أو مسافة تفصل ما بين قول الدور وفعله ودوافعه والأداء نفسه أي يكتفي بعرضه علينا عرضاً محايداً ليترك لنا الحكم على الشخصية وعلى فعلهـــا الذي هو جزء من سلوك طبقتها وصفاتها الاجتماعية الطبقية وذلك بحكي فعلها لا

بمحاكاتـــه . وبهـــدف إدهاشنا ووضعنا موضع مساءلة الشخصية وانتماءاتها الطبقية قبل قبول فعلها أو رفضه .

تحتشـــد بعض المسرحيات خاصة الكلاسيكية والرومنسية والتعبيرية بمواقف متعددة تشـــغل فيها المناجاة أو المونولوج أو الجانبية جانباً مطولاً من مساحة الحوار ، بما يشكل عبـــئاً علـــى كـــاهل الممثلة أو الممثل. وذلك لتزاحم مستويات المعاناة بداخل الشخصية وضـــرورة كشفها عن لواغج نفسها ومواطن ألمها أو حيرتها أو شكها . تنفيساً عن نفسها أو تنفيـــثاً عـــن حقـــد يملؤها أو إسقاطاً لما يؤرق ضميرها على المستوى الذاتي وكشفاً للمتفرجين عن ذلك كله على المستوى الفني .

وميديا يوربيديس وكذلك ميديا سينيكا وميديا كورني من هذا النوع وشخصية هاملت ومكبـــث والليدي تنضم إلى ذلك اللون وتضاف إليها شخصيات مسرحية حديثة مثل مس جولـــي عـــند ســـترندبرج . فهاملت يربط مصيره كله بالإجابة عن سؤال حيره : هل ما أخـــبره بـــه شبح والده عن جريمة قتل عمه لأبيه بعد تغريره بأمه صحيح ؟! وهو يربط كينونـــته كلها بالإجابة عن ذلك السؤال المصيري . وهو لا يعثر على الإجابة إلاّ مع قتله لعمه ونيل ثأره منه فمع الموت تحققت له كينونته التي تمثلت في فنائه أيضاً.

وأوفيليا يحزنها قتل حبيبها هاملت لأبيها بولونيوس ويفضي بها إلى العزلة والحزن القاتل والجـــنون ومن ثم الانتحار اللاإرادي . وكذلك تختلي الليدي مكبث بنفسها مكاناً وحديثاً يعلن صوت الضمير الذي صحا مستنكراً بحديث فعلتها منتهياً بها إلى الجنون والانتحار النفســـي والمـــادي لا إراديـــاً . وجولي تنتحر أخلاقياً ومادياً تطهيراً لروحها مما ألحقته بجسدها وبانتمائها الطبقي وربما بجنسها من عار .

ولا شـــك أن عـــبء تجسيد هذه الشخصيات في مثل تلك المسرحيات يقع على الممـــثل ، حيـــث تزخـــر بالمونولوجات وبالنجويات وبالجانبيات **A side** أو الوشوشات المسرحية .

كما يقع مثل ذلك أيضاً على الممثل في مسرحية الممثل الواحد (**One man show**) ذلـــك أن أداء مثل هذه الأنواع يحتاج إلى عمق التحليل والفهم الكبير والتمكن من تقنيات الأداء فـــي التعبـــير الصوتي والتعبير الحركي ، مع قدرة فائقة على التنويع في مستويات الشعور عبر مستويات الحوار وتقنيات التمثيل داخل التمثيل .

وهذه المستويات الفنية في الحوار المسرحي قائمة في تراجيديات المسرح القديم (المصري واليوناني والروماني) وكذلك في تراجيديات مارلو وشكسبير - على وجه الخصوص وهو موضوع يحتاج إلى وقفة تحليلية منهجية. . غير أني أوجزها على النحو الآتي :

أولاً : حول تمثيل المونولوج :

تحتشـد مسـرحية (ميديا) ليوربيديس وكذلك (ميديا) لكورني بالمونولوجات الطويلـة ، حيث تسقط الشخصية ما يتزاحم بداخلها من معاناة وصراع نفسي ، ولتكشف عـن لواعج نفسها ومواطن ألمها أو حيرتها أو شكها . ولتتيح للجمهور أن يطلع على ما يؤرق ضمير تلك الشخصية .

والمونولـوج غير المناجاة : لأن المونولوج يؤدى محمولاً على صوت الممثلة أو الممـثل منفرداً ، ولكن قد يكون في وجود شخصيات أخرى غيره في المشهد نفسه ، فهو وإن كـان حديثاً فردياً يعكس معاناة الشخصية إلاّ أن الجانب العقلي أو الفكري فيه يكون منسحباً أمام الجانب الشعوري . وفيه نوع من استرجاع أو مناقشة النفس لنفسها .

مثل مونولوج ليدي مكبث ومونولوج هاملت وهو يكشف عن توازن الشخصية .

أمـا المـناجاة ، فهـي حديـث فردي في غير وجود أحد في المشهد وهو يعكس معاناة الشخصـية وانكسـارها أو استسلامها وشعورها بالهوان أو شعورها بالتعاطف والحزن علـى حالـة فقـد أو هـزيمة من تحبهم أو يحبونها. والمناجاة تكشف ضعف الشخصية وهزيمتها النفسية وعدم توازنها مما يجعل المتفرجين في حالة شفقة وعطف عليها .

المناجاة في ميديا : إن حديث ميديا (يوربيديس) لنفسها (من خارج المنظر) قبل أن تظهـر فـي ساحة التمثيل هو حديث مناجاة ؛ لأنها تكلم نفسها وتسمع وحدها صوت نفسها :

" واحسرتاه ، ما أفدح خطبي ، وما أقسى ما أعانيه من آلام . "

" ويلاه .. ما أشقاني وما أفدح أحزاني ، وما أتعسني .. ليت الموت يطويني "

" ياشقوتي ومصيبتي ، ليت صاعقة من السماء تشق هامتي ، فما جدوى الحياة بعد الآن ويحي (ويح نفسي) ليت الموت يطويني ، فأترك حياتي البغيضة من ورائي "

" أيـتها الـربة الجلـيلة ثيميس ، وأنت أيها الزوج (زيوس) هل تشهدان ما أقاسيه وقد ارتبطت بأعظم الإيمان بهذا الزوج الملعون ؟

ليتنـي أراه يوماً مع عروسه وقد تمزقا أشلاء وانهار عليهما القصر بما فيه ركاما ، فلقد تجرأ عليّ بالإهانة ، أواه يا أبي ووطني يامن هجرتكما موصومة بالخزي والعار بعد أن ذبحت أخي الحبيب "

إن المـناجاة هـي حديث المشاعر وحدها فيها تعبير عن الندم والأسى والحزن والأسف والشـعور بالفقد ، والتأسي ، والرجاء ، والهوان والضعف واليأس والانكسار . لذلك فإن التعبـير التمثيلي للمناجاة يلتزم دائماً حالة السكون ، فهو صورة شبيهة بصورة النار من

تحت الرماد ، ظاهرها غير باطنها ، تبدو من على السطح هامدة ، قابلة للتطاير مع قليل من نفخ الهواء وما أن تنفخ فيها حتى تتأجج نارها .

إن مـــيديا يوربيديس تستدرجنا نحو التعاطف معها في هذه النجويات ، لأننا نتعاطف مع الضـــعيف ، المنكســـر الـــذي يشعر بالظلم والأسى والفقد . وهي في هذه النجويات التي تستهل بها حديثها أو حديث نفسها لنفسها وتندب فيها قدرها أو حالها تظهر وحيدة عاجزة منكسرة ومظلومة ، لذلك فإن أداء هذه النجويات يتطلب الإيقاع المتباطئ لارتباط الموقف بـــنفس مبعـــثرة وشـــعور بفقـــد ، وضياع عمر ، ونهاية رحلة حياة فهي كمن يقدم على الانتحار ، لذلك فالحركة ساكنة والصوت يغلفه الحزن والنبر منخفض بما لا يخرج عن طبـــيعة التعبير الصوتي في المسرح (شرط وصوله بيسر إلى من يجلس بأعلى التياترو فـــي البلكون) ولحظات الصمت أو السكتات معمول بها بما يعمق الأثر المأساوي لدى المتفرجين .

يقـــول د. لويس مرقص حول المناجاة : " في المناجاة يحتل الممثل خشبة المسرح بمفرده ويلقي سجلاً ملتهباً أو تقنيناً هادئاً لموقف معين.الممثل يزعم لنفسه أن ليس ثمة جمهور"[1]
ومـــن الواضح أن د. لويس لا يفرق بين المناجاة والمونولوج ، وهو على العكس من د. نبيل راغب الذي يحدد فروقاً بينهما ، ونحن معه .

المونولـــوج فـــي ميديا : إن مـــيديا وإن ظهرت مخاطبة للكورس في حوارياتها الطويلـــة والمتعددة ، إلاّ أن السمة الغالبة على حديثها هي أن ذلك الحديث هو أقرب إلى الحديـــث للـــنفس ، منه إلى الحديث للغير ؛ لأنه ليس من المنطق الحياتي والاجتماعي : (الضـــرورة الحياتـــية) أن يســـتحوذ شخص ما على الحديث للغير بما لا يطيق الغير احتماله دون أن يشارك بين وقت وآخر أو فقرة وفقرة بالحديث وإبداء الرأي فيما يعرضه ذلـــك الشخص و(ميديا) هنا من السطر الشعري (٢١٥) إلى السطر الشعري (٢٦٥) ما يقترب من ثلاث صفحات وفي الترجمة العربية (٥٥ سطراً) [2] .

ولأن حديـــثها هنا لا يعكس ضعفاً ولا يكشف كسابقه عن لوعة أو بكاء حظ عاثر ، وإنما هو عرض علني لقضيتها ؛ بغية تكوين رأي عام حول تلك القضية ، لذلك ينتظم المنطق المرتـــب عرضها لتلك القضية، وإن كان عرضاً غير محايد ، إلاّ أن العقل فيها هو الذي يقـــود ذلك العرض وليس للمشاعر فيه مكان . لذلك أرى أن هذه الحوارية هي حديث من طـــرف واحـــد وإن كان موجهاً إلى الكورس أو الرأي العام ؛ وإن كان دافعها العام هو مواجهة المحنة ومحاولة الخروج منها أو الخروج بها خارج حدود النفس ، وإسقاطها في

---

[1] د. لويس مرقص ، " فن الممثل " (مجلة الجديد) ع السابع . السنة الأولى . أول مايو ١٩٧٢م ، ص ١٤ .
[2] يوريبديس ، ميديا ، ترجمة كمال ممدوح حمدي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

حجــر الــرأي العـــام تــبريراً لمـــا تنتوي فعله . فكأنها تقنع نفسها ، وتقنع الرأي العام (الكــورس) بما عزمت عليه في قرارة نفسها ، أو هي بمعنى آخر تمهد لفعلها عند الرأي العـــام . إن عقلها هو الذي يواجه المشكلة بعد هزيمة مشاعرها ، وانطفاء عاطفة الحزن والغـــيرة والــندم . إن تحـــولاً قد حدث في وجدانها فبعد أن عبّرت في النجويات السابقة المشار إليها في بداية المشهد عما وجدته في نفسها من صدمة في الحبيب وشعور بفقد كل شــيء وقد رضيت بجاسون بديلاً لكل شيء بديلا عن الأب والأخ والوطن والملاذ ، فإذا بها ولا شيء من هذا معها مما جعلها تتمنى الموت . وهو أمر جذبنا نحو التعاطف معها والإحســاس بنــبلها وبحجــم ما وقع عليها من ظلم ، فإذا بها تتحول تحولاً تدريجياً نحو التعبــير عن بغضها ، تتحول من حالة السلب إلى حالة الإيجاب ضد الطرف الذي خانها (جاسون ، كريون ، جلوكي) ومن هنا نتحول نحن المتفرجين إلى العطف عليها والشفقة بها إلى أن تذبح طفليها فتطهر من عاطفتي الخوف والشفقة عليها .

وعلـــى ما تقدم فإن التعبير في مونولوجات " ميديا " هدفه عرض قضيتها فهو أقرب إلى البيان منه إلى التعبير عن حالات شعورية لأنه قائم على حسن عرض تلك القضية ، فهو قـــائم على ترتيبات منطقية تقدم ما يخدمها ، إذ تعرض القضية من وجهة غير محايدة ، هـــي طرف في القضية المعروضة ، وهي تعرض ما تعرض بهدف كسب التأييد لوجهة نظرها في القضية التي هي طرف فيها لذلك فإننا نستقبلها بعقولنا ولا نستقبلها بمشاعرنا، مـــن هنا نجنب تعاطفنا معها ، لأنها تعرض لملابسات تلك القضية على الكورس ومن ثم عليـــنا نحـــن المتفرجين ، ونحن مطالبون هنا باتخاذ موقف مؤيد لوجهة نظرها في تلك القضـــية أو معارض لها، وذلك أدعى إلى التعامل مع عرضها لقضيتها ولطريقة عرضها لهـــا عن طريق الوعي لا عن طريق الشعور وذلك معناه أن ننفصل بمشاعرنا عن تعبير ممثلة الدور ، وكذلك تنفصل ممثلة الدور عن الشخصية إلى حد ما ، لأنها بصدد عرض قضية نحن قضاتها مثلنا مثل الكورس . وهنا تكون الممثلة متبنية لمنهج التغريب في أداء تلك المونولوجات أو أشباهها وهي متناثرة في ذلك النص .

في تحليل مستويات التعبير في مونولوج ميديا الأول :

" مـــيديا : أي ســـيدات كورنثا ، لقد خرجت إليكن من الدار حتى لا تلقين عليّ لائمة بأي حال " [1]

وهي تلقي بيانها هذا في تسعة أسطر شعرية (١٣ سطر منثورة في الترجمة العربية) والأداء التعبيري عن هذا البيان يتطلب النقلات المعنوية .

---

[1] نفسه ، ص ص ١٨ - ٢١ .

وتنـــتقل للحديث عن مصيبتها الخاصة في خمسة أو ستة أسطر شعرية (سبعة أسطر في الترجمة النثرية) :

" أما عني فقد حطمت نفسي تلك المصيبة التي هوت عليّ وما كنت أتوقعها لقد أتيت (هنا) وخلفت ورائي متعة الحياة يا عزيزاتي وما عدت أتمنى غير الموت لأنه في نفس اللحظة التي أصبح فيها زوجي بالنسبة لي هو كل شيء كما تعلمن جيداً ، قلب لي (الخائن ظهر المجن) وأصبح في نظري أحط الناس أجمعين " [١]

إن هذا الانتقال من حالة البيان أو العرض إلى مشكلتها هي الذاتية حيث خيانة زوجها لها ومـــا تعانـــيه مـــن جرّاء ذلك يتطلب تعبيراً مختلفاً قائماً على النقلات الشعورية ، ولأنها تعـــرض مصيبتها الخاصة فإن الإيقاع الحزين والمتثاقل أو البطيء المتهدج الصوت هو المناسب للأداء ، مع سكون الحركة بما يظهر رغبتها في التماسك والظهور بمظهر القوة أمامهن .

وهـــي لكي تكسب النساء (الرأي العام النسائي في كورنثه) إلى قضيتها لابد وأن تنتقل بسرعة إلى التعميم فتحيل قضيتها إلى قضية نسائية ، حتى تلزم النساء كلهن بتبنيها . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على خبرتها وقدرتها على التماسك وتحويل الخاص إلى عام في بلاغة وتمكن وتمرس ، ذلك أن وراءها هدفاً رئيسياً لم تعلن عنه بعد :

" أننا معشر النساء أتعس الكائنات الحية طرا ، فإن علينا أولاً أن نشتري زوجاً بثمن باهظ لننصبه سيداً على أجسادنا فإذا لم نفعل كانت في ذلك تعاستنا المريرة . " [٢]

إن التعبـــير هنا لا يتسم بالمعايشة لأن دافعه ليس نقل ما في وجدانات النساء كلهن ولكنه تعبـــير عـــن وجـــدان ميديا (الآني) نتيجة لما تلاقيه من جراء خيانة رجلها هي تنقل إلى قناعاتهن فكرة نتجت عن معاناتها ، هي تستهدف الإقناع بفكرة ما عن الرجال كجنس ولا تســـتهدف نقـــل مشاعرها . هي تنقل وجهة نظرها بهدف تبنيهن لها فالمنطق العقلي هو المـــاثل الآن ومع العرض المنطقي الذي يهدف إلى الإقناع يكون الأداء أقرب إلى الإلقاء منه إلى التعبير هو أقرب إلى التوصيل من أجل كسب التأييد للقضية المطروحة ، من هنا فهـــو خارج عن حدود منهج المعايشة الأدائية لأنه يخاطب الوعي عن طريق الوعي، ولا يخاطـــب المشـــاعر عـــن طـــريق المشاعر . وفي هذا النوع من الأداء تظهر المباشرة والخطابية في أداء التيار المعرفي والتيار التعليمي في حين يتوارى تيار الشعور ويخبو .

وإذا كـــان المونولوج هو تعبير عن تفاعل الوعي مع الشعور فإن أداءه يختلط فيه تقنية نقل المشاعر مع تقنية نقل المعاني والفكر .

---

[١] نفسه ، ص ١٩ .

[٢] نفسه ، ص ١٩ .

وإذا كانت المناجاة هي التعبير عن حالة معاناة من فعل مضى أو فعل مستقبلي حالة تعبير عن وجدان متحير فإن أداءه هو نقل لما يعتمل في ذلك الوجدان توافقه تقنية نقل المشاعر.

الجانبيـة : أما الجانبية وهي حديث الممثل (الدور) نفسه إلى نفسه في جملة قصيرة تعلق أو تمهد وفيها إعمال عقلي قد يكون ناقداً أو منتقداً أو مخططاً . والجانبية نوع من الحديث الموجز للنفس بصوت مسموع. ومثالها جانبيات مكبث وفي الجانبية يخاطب الممثل وعيه بوعيه فوعيه هو وعي الشخصية (المتحدث) ووعيه هو وعي الشخصية (المستمع) في الوقت نفسه .

ولذلك فإن الممثل يستخدم تقنيات الهمس على خشبة المسرح بما لا يخل بشرط المبدأ المعروف (أرح سامعك) تحقيقاً للحقيقة المسرحية لا الحياتية .

فكرة الثالث المرفوع في التجسيد الإبداعي لدور " ميديا "

التحليل التعبيري الصوتي والحركي لمشهد المواجهة – بين ميديا وكريون – :

في المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية (ميديا) لكورني [1] وهو مشهد المواجهة الذي يحسم فيه " كريون " الملك أمر " ميديا " ويقرر نفيها مع إمهالها يوماً واحداً نزولاً على توسلاتها حتى تفكر في المكان الذي ستنتهي إليه رحلة منفاها . نحن بإزاء إطارين تعبيريين صوتاً وحركة ، فلا تحريك هنا ، لأن كل منهما تحركه بواعثه ، " كريون " اتخذ قراره قبل أن يواجهها ؛ لذلك يتميز غيظاً عند مجرد رؤيتها :

" كريون : كيف هذا ؟ هل أراك مرة أخرى ؟ بأي وجه صفيق تقابلينني ولا تخافين؟ هل تجهلين قرار نفيك ؟ هل تستهينين بأمري إلى هذا الحد ؟ " [2]

وميديا اتخذت قرارها قبل أن يطالعها وجهه لحظة خروجه من قصره – دون توقع – وهي تعلن عن نواياها في حديثها لنيرين التي تحذرها من الندم إذا هي انتقمت من جاسون نتيجة خيانته لها وتفكيره في الزواج من كريوز ابنة الملك كريون :

" ميديا : .. .. إن ما كلفني إيّاه جاسون أكثر جداً من أن يجعلني أفكر في موته .
إن غضبي يصفح عنه . وحبي الأول يضمر له الخير في صميم قلبي .
أعتقد أنه ما زال يحبني ، ويغذي في نفسه كامنة من هذا الحب الجميل ،
وأن كل ما يفعله هو طاعة ملك ينتزعه من ميديا رغماً عنه .
فليعش ، وليبق لي ، هذا الجاحد ، إن كان ذلك ممكناً ، أو ليكن حسبي أن تموت حبيبته كريوز . فليعش ويستمتع بالحياة التي يحفظها له حبي المقيم .

---

[1] بيير كورني ، ميديا ، ترجمة ميخائيل بشاي وتقديمه ، الكويت ، وزارة الإعلام ، سلسلة من المسرح العالمي ١٨٦ أول مارس ١٩٨٥م .

[2] نفسه ، ص ٤٢ .

إن كـــريون وابنـــته همـــا الخائنان وحدهما . وسيختمان المأساة كلها وحدهما .
سيضع موتهما حداً لهذا السلام المشئوم . "[1]

إذن نحـــن أمام موقفين يحاول كل منهما نفي الآخر . ميديا تسعى جاهدة إلى نفي الخصم (الأب الملك كريون والابنة الأميرة كريوز) نفياً من الحياة كلها بالموت .

وكـــريون قرر وأمره نافذ ؛ لأنه أمر ملكي ؛ قرر نفي ميديا من مملكته . غير أن هناك بونـــا شاسعاً بين صورة إقصاء الآخر عند كلا الخصمين أحدهما مدفوع بصالح عام - بوصـــفه ملك البلاد - إتقاء لشر الآخر ، وبصالح خاص - بوصفه أباً استملح زوج الآخر (ميديا) زوجاً لابنته - أما الآخر (ميديا) فهي مدفوعة بحقد أعمى وغيرة قاتلة مدمـــرة - بوصـــفها عاشـــقة وزوجـــة وصاحبة تضحيات كبرى بأبيها وأخيها وهي تضحيات إجرامية في سبيل جاسون هذا وبوصفها مغدوراً بها منه -

والســـؤال الـــذي يتوجب طرحه في حالة البدء في وضع تصور أدائي لإطار تعبير كل مـــنهما صوتياً وحركياً ، هو كيف يجسد " كريون " حزمه وصلابته ، حزم الملك الذي يخشـــى من بأسها وشرورها على مملكته وصرامة الأب الذي يتقي خطراً قد يحيق بفلذة كـــبده ، وحـــرص السياسي الذي يحتاط لمؤامرات عدو يعرفه حق المعرفة ويدرك خبث طبعه ونعومة مسلكه التي ما تفتأ تنقلب شوكاً وسماً من لدغات مميتة .

وكـــيف تجسد (ميديا) صلافة موقفها وتحمل هجمات خصمها الملك الأب وهو على ما هـــو عليه من صفات سالفة الذكر ، وهي في الموقف الضعيف ، إنها لاجئة في مملكته ، مســـتظلة بظل عرشه ، ليس ذلك فحسب، ولكنها مطعونة أيضاً ، جرحاً في الكرامة في الأنوثة مغدور بها ، لا تفكر في أنها ترد ديناً كان وما زال في عنقها !!

هـــي لا تخشـــى كـــريون وذلك يتضح في عزمها القوي الذي يظهره ردها على تخوفات مربيتها (نيرين) :

" نيرين : إن الحماسة القوية في قلب شديد الحساسية ، تجعل كل شيء ممكناً عندك في ساعة الغضب . ولكن هناك ملكاً قوياً يجب أن تخافيه لأسباب كثيرة .

ميديا : هل عرقل أبي أعمالي ، وقد كان ملكاً قوياً كذلك ؟

نيرين : كلا ، ولكنه فوجئ بها ، أما كريون فإنه يحذرها . إن الشكوك تساوره . فاهربي حتى لا يقتلك .

ميديا : واحسرتاه ! لقد طالما هربت .. .. "[2]

إنها قد عقدت العزم على المواجهة ، فنيرين ترجوها أن تهرب ولكن رجاءها يذهب هباء:

" نيرين : أرجوك أن تهربي مرة أخرى .

---

[1] نفسه ، ص ص ٤١ - ٤٢ .
[2] نفسه ، ص ٤٠ .

ميديا : نعم ، سأهرب يا نيرين ، ولكنني سأرى موت كريون قبل ذلك . إنني أتحدى القدر ، ولن تفقدني قوة قسوته شجاعتي ، وهي تسلبني زوجي . " [1]

ومـــن الواضح أن كل من " ميديا " و " نيرين " تقفان في ثبات وهما تحوكان المؤامرة ، تقفان أمام باب قصر الملك كريون :

" نيرين : تمالكي نفسك ، يا مولاتي . إنه خارج من قصره . " [2]

ومعـــنى ذلـــك أن مـــن كلتـــيهما يتشكل تكوين ثنائي في حالة سكون ، إلاّ من إشارات وإيماءات. ولأن التكوين هو بهدف حياكة مؤامرة ما (نسائية) فإن وقوفهما أنسب له أن يكـــون مـــنزوياً فـــي مـــنطقة ظل لا يسطع ضوء شديد عليها . وقد يكون ملائماً حيث تتشـــاوران أن تشكل نيرين ندية لسيدتها بالوقوف جنبها تماماً . ويكون من المناسب أيضاً أن تتململ (نيرين) في حركتها ، وربما تتحرك بعد ذلك لتصبح خلف سيدتها تماماً عند ظهـــور الملـــك كريون في مدخل قصره . مناسب كذلك أن تثبت ميديا في مكانها دون تململ ، فـــربما يوحـــي ثباتها بتماسكها وبثباتها على موقفها وبتأكيد قوتها أيضاً ونديتها للملك .

إن كلـــيهما صاحب حاجة إلى نفي الآخر . غير أنها رتبت مقابلته في حين أنه فوجئ بها في مواجهته ، لذلك يكون مناسباً أن ترتبك تعبيراته الحركية شيئاً ما . وذلك يؤكده تساؤله الاســـتنكاري ، الذي لابد وأن تسبقه نظرة استنكار إلى جنده من خلفه ، ليرتد بصره مرة ثانـــية إلى ميديا مع استعمال يده ممدودة نحوها في إشارة استنكارية تتجه مع اتجاه جذعه متحيراً ما بين لفتته إلى الجند ولفتته إلى ميديا وهو يقول مندهشاً : " كيف هذا ؟ "

ويكـــون مناسباً أن يخطو خطوة حادة أو خطوتين قبل أن يوجه إليها التساؤل المستنكر : "هل أراك مرة أخرى ؟ " ولما لم يحركها أو يزحزحها تساؤله المستنكر الأول ولا تساؤله الثانـــي ، فإنه يمسك نفسه عن الحركة ويثبت في مكانه وينصب قامته ليتخذ سمت الملوك قبل أن يوجه لها الإهانة عبر تساؤله الاستنكاري الثالث :

" بأي وجه صفيق تقابلينني ولا تخافين ؟ "

ولكـــي ينفـــي إمكان استهانة كائن ما كان بأوامره الملكية يسارع إلى تبرير عدم طاعتها للأمر بتساؤل رابع يوجد لها العذر :

" هل تجهلين قرار نفيك ؟ "

وهـــنا يكون من المناسب قبل طرحه للتساؤل الرابع وبعد طرحه له أن يصمت ليظهر – ربما – صبره وإتاحة الفرصة للآخر ليعبر عن نفسه . وبعدها يطلق سؤاله المتهم لها:

" هل تستهينين بأمري إلى هذا الحد ؟ "

---

[1] نفسه ، ص ٤٠ .

[2] نفسه ، ص ٤٢ .

أربعـــة الأسئلة يوجهها إليها مستنكراً ومتجهماً ومبرراً ومتهماً لها وسؤال تلطيفي يوجهه لجـــنوده مبرراً به تصرفه الحليم معها وجفاف ماء الحياء في وجهها – فمن لا يستحي يفعل ذلك الذي تفعله – :

" انظروا كيف تمتلئ كبرياء ووقاحة ! عيناها ليستا إلاّ ناراً ونظراتها ليست إلاّ وعيداً "

وهكذا نرى أن " ميديا " بدأت في التحرك نحو الملك ، مستفيدة بالحالة التي وصفها بها ، فهـــي مخـــيفة فـــي نظره ، وإذا كان الملك يراها على تلك الحالة ، حيث هي منبع تهديد للملـــك، فكيف سيكون حالهم هم وهم مجرد جنود أو خدم في معيته . هذا بالإضافة إلى ســـيرتها وفعالية سحرها الأسود ومقدرتها الفذة على إلحاق الأذى بأعدائها . من هنا أرى أن ميديا لابد وأن تتقدم بثبات وقوة نحو الملك . وهو أمر جعله يصيح بالجند :

" امنعوها من الدنو مني أيها الحراس "

مـــاذا يفعـــل الجـــند ؟! الملك يأمرهم بمنعها بعد أن خوفهم منها بالإضافة إلى تخوفاتهم الســـابقة. إن حركـــتهم لابد أن تكون حذرة وفيها شيء من التراخي . هي حركة نحوها ولكـــن عـــن بعد ، ربما تكون حركة نزول نحوها ثم تفرق على جانبيها ، عندما يجدونها تواصـــل طـــريقها نحو الملك . وهنا يكون مناسباً تململ الملك في وقفته واهتزازه وربما رجوعه خطوتين أو أكثر إلى الخلف على درجات قصره .

وهو يكرر أمره : " امنعوها من الدنو مني أيها الحراس "

ولابـــد أن الحراس لم يتمكنوا من منعها عن التقدم نحو ه ربما لنظرة حادة منها للحراس مع وقفة ثبات لوهلة الأمر الذي يجعله يصيح فيها :

" اذهبي وطهري دولتي من وحش مثلك "

ومـــع ذلك فهي تتقدم بثبات نحوه والحراس قد أصبحوا خلف نيرين يتقدمون بحذر ، حتى يواصل الملك طلبه :

" اذهبي وطهري دولتي من وحش مثلك "
خلّصي رعاياي وخلصيني – أنا نفسي – من الخوف "

وهنا تتوقف ميديا بحدة لتوجه إليه سؤالها الاستنكاري لا الاستفساري ؛ وهي تواجهه بندية أمام حراسه:

" بـــأي شيء تتهمني ؟ " ومن المناسب أن تصمت برهة لتقول بعدها : " أي جرم ، وأية شكوى تدفعك إلى نفي بهذه القسوة ؟ "

غـــير أن رد الملك كريون على جرأتها عليه أمام جنده هو رد من قبيل الدعاية والتشهير وليس هو الرد المحدد للاتهام :

" آه ! نفـــس البراءة ، نفس الصراحة ! ميديا هي المرآة الشهيرة للفضيلة ! ولشد ما كان نفيها عملاً مجرداً من الإنسانية "

إن هذا الرد ينطوي على حالة دفاع عن قراره القاضي بنفيها دفاعاً دعاوياً ، ما يلبث أن يتحول إلى لون من ألوان الردح أو هو أقرب إلى ذلك :

" .. يـا متوحشـة ، هـل نسـيت أعمالك الشنيعة بهذه السرعة ؟ استعرضي جرائمك ، استعرضي أعمالك الإرهابية . ثم اذكري بلداً واحداً تسمح لك شرورك بأن تدخليه . "

ومع ذلك كله فإنه قد قبلها في مملكته ؟!! إنه يضعها أمام يأسها :

" إن تسـاليا كلها تطاردك بالسلاح . وأبوك يبغضك . والعالم كله يتجنبك فهل ينبغي أن أواجه كل هذه الكراهية من أجلك ؛ وأن يقع على شعبي وعليّ أنا نفسي – عقابك ؟ "

المسـألة هنا فيما يصور كريون تلمح إلى أن دافعه إلى طردها من مملكته دافع خارجي وكـأن تلـك البلاد التي ذكرها تضغط عليه . أو ربما هو يخشى مواقف مضادة من تلك البلدان لمملكته . وهنا يكون كريون في حالة تبرير لقبوله لها في مملكته أولاً ، ثم قراره المفاجـئ بطـردها . هذا جوهر ما يريد أن يقول – ليس لها تحديداً – ولكن لجنده فخطابـه هـنا هـو خطاب سياسي ، وهو موجه للجند وليس موجهاً إلى ميديا لذلك فإن حركـته هنا أو تعبيره الحركي والصوتي ليس مستهدفاً لها وإنما لجنوده حتى وإن كانت وقفته ومشيته أو خطوه وإشاراته وإيماءاته في ظاهرها تبدو بوضوح في مواجهة ميديا ، فـإن قصدها الحقيقي هم الجند ، لأن ميديا ذات منطق مرتب وذات عزيمة لا تفل وذات سـمعة وتأثير على المستوى الطبيعي وعلى مستوى مقدرتها على توظيف السحر الأسود ضد الآخرين . فقوله : " وعليّ – أنا نفسي – " يظهر للجند ولمن يسمعه من الحاشية أن مـا يحـيق بشعبه يحيق به ، وكأنه يريد القول إنه جزء من شعبه ! فهو يخشى على نفسـه ممارسـتها السحر ضده في الأساس وهذا هو دافعه الحقيقي الذي وظف خوفه من موقف مملكة تساليا ومملكة أبيها ضد بلاده قناعاً يتخفى وراءه دافعه الحقيقي :

" اذهبي ومارسي ، في مكان آخر ، أعمالك السوداء " وتحمل جملته الأخيرة نبرة خطابية تؤكد أن خطابه ذاك إنما هو موجه إلى جنده ، إلى شعبه ، وربما إذا بالغنا قلنا إنه موجه إلـى الـبلاد المجاورة التي تطارد ميديا – وكأنه يخاطب بجملته الأخيرة تلك عيناً من عيون تلك البلاد ، يتوقع أن يكون مندساً بين حاشيته دون علمه :

" لقـد اشـتريت السلام بهذا الشرط . " أي شرط ؟! الأمر كما لو كان قد عقد اتفاقاً مع البلاد الأخرى التي تطارد ميديا ، على أن ينفيها عن بلاده ، إذا أراد أن تأمن بلاده . إن كـريون هـنا يمثل حالة عامة بوصفه ملك البلاد ، كما أنه في الوقت نفسه ، يمثل حالة فردية بوصفه والد كريوز التي ستتزوج من جاسون زوج ميديا لذلك فإن على ممثل تلك الشخصـية إدراك الفرق بين هاتين الحالتين لدى الشخصية نفسها ،ومن ثم إيجاد تصور للحـركة في كل حالة من الحالتين وبغض النظر عن القول بأن شخصية الأب هي عامة أيضاً على اعتبار أن حرص أب على صالح ابنته هو نفسه عند كل الآباء الذين لهم بنات؛

فــإن طبــيعة التهديد الذي تواجهه ابنته ويواجهه الأب يختلف هنا عن غيره من الحالات المماثلـــة . لكن ما هي حدود التعبير الحركي عن ذلك ؟ يقول سيرج ليفار [١] " أعتقد أنـــه لكـــي تبدو الحركة المسرحية مشابهة للحقيقة ومحتملة فحسب ، لابد أن تنفصل عن الواقـــع، وهي لابد فاعلة ذلك وإلاّ فإنها لا يمكن أن تؤدي بالرقص " وإذا كان " الرقص بطبيعـــته فن تقليدي ، فن الروابط المباشرة والتلقائية بين سياق القصة والتعبير الجسدي ، ويـــتم ذلك بوساطة مجموعة من الاصطلاحات والطرق الفنية ، تحددها وحدة الآلة التي تقوم بها ، ألا وهي جسم الإنسان " . تلك الاصطلاحات والطرق الفنية متسعة وممتدة في بساطة وسخاء بفضل ما تتمتع به تلك الآلة الوحيدة من إمكانات التعبير " فإن ذلك ينسحب على كل تعبير حركي بحت ، كما ينسحب على كل تعبير تتشارك فيه الكلمة مع الحركة وإذا كـــان سيرجي ليفار يرى " أن كل شيء يمكن تمثيله بالرقص ، على شرط ألاّ يقوم تناقض صارخ بين طبيعة الشخصية وبين سلوكها ، وإلاّ فيجب الالتجاء إلى قدر كاف من عملية " فصل الروح عن الجسد" [٢]

فإنـــه وفـــق ذلك الرأي أخرج المسرح الألماني عرضاً بالتعبير الجسدي وحده لمسرحية فلســـفية وجودية هي (الجحيم) لسارتر وعرضت ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي ١٩٨٩م على مسرح العرائس بالعتبة . وربما كان نجاح تجسيدها بالتعبـــير الجسدي وهو أحد الركائز الأساسية لفنون الرقص والباليه والميم – راجع إلى كـــون الفكـــرة الفلسفية التي أراد سارتر تحقيقها بشخصياته الثلاث المتعارضة هي فكرة مجـــردة ، والشخصيات أنماط يشكل كل منها فكرة صدام الأنا مع الآخر . يقول ليفار : " كلمـــا كان الفن أقرب إلى التجريد ، كان أقدر على أن يمزق الحجاب الذي يفصل ما بين العالمين : عالم التجريد وعالم الواقع .

فـــإذا وقفـــنا علـــى طبيعة الحدث وطبيعة كل من الشخصيتين اللتين بين أيدينا في مأساة (مـــيديا) لكورنـــي ، فهـــل يمكن القول بإمكان التعبير عنها تمثيلاً بالتعبير الجسدي ، أو بـــرقص الباليه ؟! والإجابة عندي ، هذا بعيد المنال ويشاطرني ذلك الرأي أو يدعم رأيي هـــذا ، ما يراه سيرج ليفار بشكل عام في فن (كورني) بالتحديد عندما يفرق بينه وبين راسين . كان راسين يتباهى بأنه يستطيع أن يؤلف مأساة من لا شيء .

أمـــا كورني " فإنه كان يكدس الوقائع والعقبات ، وفي اعتقادي أن موضوع الباليه المثالي هو ما يماثل موضوعات راسين لا موضوعات " كورني " ولأن المبالغة في التعقيد تضر

---

[١] سيرج ليفار ، فن تصميم الباليه ، ترجمة أحمد رضا ، القاهرة،الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤،ص ٦٢

[٢] نفسه ، ص ٦٢ .

كثـيراً بتنمـية الخطوط الراقصة " كما يرى ليفار [١] ، فإنها تضر كثيرا وبنفس الطريقة بتنمية خطوط التعبير الجسدي .

إن شخصـية ميديا وكريون شخصيتان سيكولوجيتان خاصة (ميديا) فهي شخصية تبطن الكثير ولا تظهر سوى القليل ، وكريون على العكس منها . وأحداث تلك المأساة متراكمة وتفصيلاتها متعددة ومتشابكة وكثيفة كثافة الأدغال . لذلك فإن إمكان تجسيدها عن طريق التعبـير الجسـدي ، لا يتحقق إلاّ في أضيق الحدود ، خاصة وأن كلاً من ميديا وكريون شخصية عظامية وهما في مواجهاتهما لبعضهما بعضا يتعاملان من منطلق الندية .

لذلـك فـإن الحركة في هذه المأساة تنبع من داخلها وليس من خارجها أو من ظاهرها . ولهـذا فـإن تجريد التعبير الدرامي فيها عند الأداء إلى تعبير حركي غير ممكن . وإنما التعبـير الصـوتي له الأهمـية لأن الحـدث مرتبط بوقائع متشعبة ولها ماض في حياة الشخصـية ، وهذا الماضي هو الذي يحرك الأفعال وردود الأفعال ، فخوف كريون من ماضي ميديا وتاريخها الإجرامي يخفيه ويدفعه إلى تجنب خطرها من ناحية وتجنب خطر يسعى خلفها حثيثاً . وبما أنها في مملكته فقد يصيب المملكة سوء بسبب ذلك . لذلك قرر نفيها وما كان خطابه في مواجهتها إلاّ نوعاً من إعلان لقرار الاتهام .

وتجسـيده صوتياً مع مصاحبة حركية بسيطة وشديدة الاختزال هو الكلام لذلك الموقف . ولعـل الجملـة الأخيرة من خطابه ذاك تشير بوضوح إلى جوهر إرادته : " لقد اشتريت السلام بهذا الشرط " [٢]

ولأن لغـة خطـاب كريون لم تخل من مظهر ردح أو تشهير ، فإن خطاب ميديا لم يكن يتقصـد الدفـاع ، إنمـا اتخـذ مظهر الردح أيضاً ، وركز على تغييب صاحب القرار (كريون) لحق المتهم في الرد دفاعاً عن نفسه :

" سـلام حقير قد اتفقتم عليه فيما بينكم دون أن تصغوا إلى لتنتزعوا منّي زوجي ! سلام يلحق بكم عاره إلى الأبد!

إن مـن يديـن المجـرم دون أن يصغي إليه يجعل من عقابه العادل ظلماً ولو استحقت جريمته العقاب مائة مرة" [٣]

إن الفرق بين خطاب ميديا وخطاب كريون هو فرق بين أسلوبين :

- أسلوب كريون .. وهو أسلوب إعلامي
- أسلوب ميديا .. وهو أسلوب تعليمي .. (فهو عندها غير ديمقراطي .. غير عادل ، غير أخلاقي) وهي هنا تعلمه أصول التعامل مع كل أطراف القضية موضوع نظره

---

[١] نفسه ، ص ٥٨ .

[٢] كورن ، ميديا ، نفسه ، ص ٤٣ .

[٣] نفسه ، ص ٤٣ .

وميديا تنتقل من موقف الاتهام إلى موقف الاتهام المضاد عبر خطابها أو دفاعها السياسي السردي الطويل وهي تصف ما فعلته لنصرة جاسون والدفاع عن أبناء الآلهة : لتصل في نهاية خطابها أو دفاعها السياسي إلى تعيين مطلبها :

" .. أنـــا وحــدي - صـــرعته وأنـــا - وحدي - قيدت الثورين وهزمت الرجال المســلحين . فــأي شيء كان يستطيع أن يفعله جاسون وكل أبطالكم الأرجونوت لو أنني أصغيت إلى صوت واجبي وأردت أن أحفظ سمعتي وشرفي ؟ لقد كان هذا القائد الشجاع الذي سلبتموني إيّاه حرياً بأن يهلك لولاي ، ومن ورائه الجميع

إننـــي غير نادمة لأنني قد أنقذت ببراعتي أبناء الآلهة وزهرات بلاد الإغريق "

إنها تبدي فخرها بما فعلت وكأنها تقول لكل معركة خسائرها ومكاسبها :

" إن أبطـــالكم جمـــيعاً يدينون لي بالحياة ، في آخر الأمر . وسوف أراكم تمتلكونهم ولا أحســـدكم . لقد أنقذتهم لكم . وها أنا أتخلى عنهم جميعاً ولا أطلب إلاّ واحداً منهم لنفسي ، فلا تحسدوني .

اترك لي ذلك الخائن مقابل هذه النتائج الطيبة . إن كنت مجرمة فهو جرمي الوحيد . وكل ما فعلته أنني أحببت ذلك المتقلب ، فأعد إلى جرمي إذا كنت تعاقبني " . [1]

إنها تؤدي هذا الخطاب السياسي بثقة وتؤدة وترتيب منطقي وبرود أعصاب إذن فهي تحدد له أو تقترح عليه نوع العقاب الذي ترى أنها تستحقه وترسله في صورة بلاغية شديدة العجائبية . ولأنها تعلم أنه لا يرتد عن قراره لأنه لا يوجد ملك يرجع في قراره !! لذلك تصفه أو تدمغه بصفة السادية :

" .. هـــل تســـتخدم ســـلطانك الشـــرعي بحـــق عندما تجعلني مذنبة ثم تستمتع بذنبي ؟

" وهـــذا يتطلب من الممثلة أداء هادئاً متسماً ببرود الأعصاب فهي تستهدف تعكير مزاجه وإثارته للخلاص منها سريعاً بتلبية طلبها . لذلك فهي هنا في نهاية دفاعها السياسي تصمه بتهمة استغلال سلطانه في الاستمتاع بعذاب الآخرين المذنبين لا في عقابهم بما يتوافق مع جرمهم وهو لا يأبه لذلك ؛ وإنما يعرّض ببلدها ، وكأنه يقول لها في بلدك أسوأ من ذلك:

" اذهبي وقدمي شكواك في كولشوس " [2]

إن كـــريون لم يدرك أن ما يطلبه منها هو عينه الذي تطلبه ، إن كريون يسير على الخط الذي رسمته له ولقد أوصلته إلى عين ما تطلب. وهو العودة إلى بلدها ولكن مع جاسون؛ وهو شرط تعجيزي - فيما يبدو -:

" مـــيديا : إن العودة إليها ستسرني . فليعدني إليها جاسون كما أخذني منها . إنني مستعدة للرحيل إذا قادني ذلك الذي جعلني أبادر بالفرار من ذلك البلد الحبيب ." [3]

---

[1] نفسه ، ص ٤٤ .
[2] نفسه ، ص ٤٥ .
[3] كورني ، نفسه ، ص ٤٥ .

إنهـا تستشـعر الإهانـة إذ ترى كريون يميز عنها جاسون مع أن كليهما مجرم !! هي تعترف بأنها مجرمة ولكنها تستنكر معاملته لها بوصفها كذلك وعدم معاملة جاسون على أنـه مجرم .. فكريون في نظرها غير عادل في حكمه لأنه يكيل بمكيالين في تعامله مع متهمين في الجرم معاً :

" ما أقسى أن يهان المرء ظلماً ! إنك تميز بين مجرمين ! إنك تريد أن ترفع قدره ، وأن يكون تاجك لأحد الشريكين في الجريمة ، والعذاب للآخر "

إن مسألة العدالة ومسألة الكيل بمكيال واحد أو بمكيالين في تقدير رجل الدولة هي مسألة نظـر . فالسياسـية وهـي فن التعامل مع الواقع ، تزن كل حادثة بميزان مصلحة نظام الحكـم، ولـيس بميزان الأخلاق المتعارفة ،ولا بميزان ما يعرف بالعدالة . إن مصلحة الملك كريون تتمثل في حاجته إلى رجل طموح وقد وجده في جاسون فهو رجل مغامر ، قادر على تحريك الآخرين وتحقيق مآربه والوصول إلى غاياته بغض النظر عن الوسيلة وقـد وجد ذلك كله في شخص جاسون فليس هناك أكفأ منه في خلافته - على ما يبدو - خاصة ولكريون ابنة يافعة ليس هناك أفضل من جاسون زوجاً لها .

أمـا مـيديا فهـي مجرد أداة استخدمها جاسون فنفع بها نفسه وانتفع بقدرتها على حياكة المؤامـرات وتسخير السحر في تحقيق أهدافه وأهداف كريون . فلماذا يبقيها ؟! لماذا لا يقدمها ضحية وفداء لمملكته وزوج ابنته وخليفته المرتقب ؟ وبذلك يتقي شرها ويتقي شر أعدائـه الذيـن يطالـبون بهـا . لذلـك يسوّفها ويماطلها ويقلب لها ظهر المجنّ ؛ فهي المتورطة، وليس جاسون :

" كريون : كفاك خلطاً بين مسألته ومسألتك . إن زوجك جاسون - بمفرده - رجل صـالح ، والدفاع عنه سهل دونك إنه لم يخن أباه أو وطنه أبداً ، ولم يخضب يديه بالدم البريء. إنه لم يساعدك فيما فعلته يوماً وجريمته - إذا كانت هناك جريمة - هي أنه قد تزوج منك"

إن كريون - ترتيباً لصالح حكمه وصالح ابنته - يعلن حيثيات حكمه ببراءة جاسون . إنه حكم سياسي وليس حكماً قضائياً فالقاضي هو الملك نفسه ، صاحب الاتهام هو ، وهو الحـاكم بالفصـل فـيه !! هكذا هي حالة السياسة .. سياسة الحاكم الفرد المستبد ، يتهم ويفصل في الاتهام ، وربما هو يصدر الحكم دون توجيه الاتهام ، وهو لا يلجأ إلى إعلان خطـاب الاتهـام أو قراره إلاّ حالة ما يجأر المحكوم عليه بالشكوى والتظلم - حالة ما يصل صوته إلى الرأي العام - وربما لم يكن كريون مضطراً إلى مواجهتها بالاتهام وتـبرير حكمه ببراءة من اصطفى خليفة له في أسرته وعلى مملكته ، إلاّ لارتفاع صوت ميديا بالشكوى والاعتراض على قراره بنفيها أمام جنوده !!

" دعيه يتخلص من حب يجلب العار.أعيدي إليه براءته بابتعادك عنا . احملي إلى بلد آخر سخطك ، وسفاهتك وأعشابك ، وسمومك ، وقسوتك ، وكل هذه الأشياء التي لن تستطيع أن تجعل من جاسون مجرماً أبداً "

متطلبات أداء شخصية كريون وشخصية ميديا :

إن ممثل دور كريون عليه أن ينوع في أدائه بين أسلوب الإثبات وأسلوب النفي، بأداء هجومي دون تردد أو تلعثم لأنه يعرف طريقه ويعرف ما يريد وكأنه يمتلك قراره ويمتلك الدلائل وهي معترفة بجرمها . كما أنها لم تطالبه بتبرئة ساحتها ولكنها تطالب بنفي جاسون معها . فهو شريكها في جرائمها . وذلك مردود بخطاب كريون . وهو حر في قراره ، يعفو عمن يريد ويقيم الحد على من يريد ممن أدينوا واعترفوا . وقد اعترفت . كما أن حزمه ومواجهته لها بحزم وحدّة أمام جنوده ، شيء واجب وحتمي ، حتى لا يفقد السيطرة عليهم ، حالة تراجعه عن قراره .

وهو يشرح صفاتها وأفعالها أمام جنوده .. صفاتها الذاتية وصفاتها الخارجية كما لو كان يحفظها عن ظهر قلب . لذلك يلزم للممثل أن يتدفق في خطاب اتهامه لها . إن ممثل الدور هنا يكشف عن صفات ميديا الخارجية . ومع ذلك كله ، فإن المواجهة لم تنته . وإذا كان الاتهام قوياً بمنطقه وحججه ومصالحه العامة قبل هذا وذاك ، فإن الدفاع – دفاعها – بنفس القوة مثابر وجرئ ومتحد على الرغم من تسليمها بالجرم وهو دفاع غير نادم هذا ما يجب أن يتسم به أداء ميديا رداً على كريون :

" ميديا : لتكن أفعالي أشد سواداً من الليل عندك

إنني لم أنل منها غير العار "

اعتراف بجرمها وبحقه في نظرته إلى أفعالها العبرة عندها ليست بما يفعله المرء ولكن بما يجنيه من أفعاله تلك وهي لم تجن من وراء أفعالها أية فائدة . وهذا العرض توطئة لمراجعة قراره ضدها ، فهو شبه التماس في أسلوب يليق بأميرة لتخفيف العقوبة ، نظراً لعدم انتفاعها بثمرة فعلها ؛ بل أصابها العار الذي لصق بها – حسب اعترافها – وهذا بمثابة اعتذار أو ندم مغلف بأسلوب يليق بمثلها :

" .. .. وقد كانت الثمرة كلها له ، إن جرأتي وسحري قد جعلا ممن اغتصب عرشه ضحية بأيدي بناته . ولتضف إليه وطني وأخي . ويكفي أن واحداً من هذه الآثام لم يكن إلاّ لفائدته . ولكنك كنت تعرفها جميعاً وأنت تستقبلني ولم تكن ساذجاً لتنخدع . هل كنت تجهل واحداً منها عندما وعدتني بملجأ احتمي به من أعدائي . "

تحليل خطاب دفاعها :

على الممثلة إظهار الصفة الداخلية للشخصية وذلك يتأتى لها بتحليل مستويات خطاب الشخصية :

- فهي تظهر في بداية خطابها الدفاعي روح التحدي في عناد ومقدرة وصلابة ومنطق نـدم غـير ظاهر ، ولم لا وهي أميرة - ساحرة - أم لولدين - محبة لزوجها على الرغم من خيانته لها وهي عازمة على الخروج به أو الانتقام منه .
- وهي غير مصرحة بشكل مباشر بندمها .
- وهـي تقدم أدلتها على تورط جاسون وترد الاتهام إلى نحره وبذلك تكشف عن قوتها لا عن ضعفها أمام اتهام كريون لها . فهو المستفيد من كل ما فعلت .
- وهـي تعـترف بآثامهـا ولكنها تبررها بعدم انتفاعها بها وتلح على أن المنتفع هو جاسون لتصل إلى خلخلة قرار نفيها أو تأجيله لتتمكن من حوك مؤامرتها .
- وهـي تصف كريون بالإحاطة بكل ما اتصفت به .. تصفه بعدم السذاجة وعدم قدرة أحد أياً ما كان على خداعه ؛ ومن ثم فهي من طرف خفي تحذره من أن ينخدع في جاسون ، وقد خدعت هي فيه ؛ مع كل مالها من سحر وعرافة وتعاويذ !!
- وهي بتساؤلها الاستنكاري الأخير له تظهر روح الغطرسة والكبرياء والتحدي فهي لا تتخلى في أسلوبها عن منطق القوة والمقدرة أمام كريون .
- وهـي تتهمه من طرف خفي بالتنصل عن وعده لها بحمايتها ؛ بقبوله لها لاجئة في حياطة عرشه .

حول منطق ميديا :

لمـاذا تسـتخدم المنطق القائم على فكر مرتب ومقبول عقلاً في ردودها عليه ؟ لأنـه الحـاكم بأمـره صاحب القرار ، ولا سبيل أمامها سوى اقتناعه لا استرضائه فهو يعـرف أن مـن كانـت لها مثل مقدرتها وقسوتها ، لا يقبل منها ولن يلبي لها طلبا مهما توسـلت . لأن توسـلها يكشف نية تآمرها . هذا إلى جانب ثقتها في نفسها وفي قدراتها الخفية قبل القدرة الظاهرة ففي ذلك كله ما يحول بينها وبين التوسل لأحد كائناً ما كان .

إن حديـث المنطق هو حديث الفكر للفكر وهو حديث الحرص . وهي حريصة ليس على مصيرها ولكن على حصولها على جاسون . على خروجها برجلها على الرغم من خيانته، حريصـة على عدم انتصار كريون عليها وعلى عدم هروب جاسون ونجاته وفوزه على جثتها . والمنطق يستوجب إيقاعاً أدائياً رصيناً وبطيئاً وخافتاً .

- وهي مع ذلك كله لا تفوتها السخرية من الحاكم كريون ، والكشف عن مراوغته :

" لقـد كانـت يدي المخضبة بدم " بلييه " تثير تساليا كلها ضدي عندما تولى قلبك الرحيم حمايتي برغم كل جرائمي"

- وهي تعطي درساً في أصول الحكم .

" .. فلو استطعت أن تتهمني بشيء بعد هذا كان النفي شيئاً قليلاً وكان موتي جزاء عادلاً . وإذا لم تستطع ، فلأي سبب تعاملني هكذا ؟

إنني مذنبة في مكان آخر . ولكنني بريئة هنا . "
إن المنطق يقول إن العقوبة على قدر الجرم والعقوبة لا تتم بأثر رجعي . غير أن كريون تحكمه مصلحة بلاده ومصلحة نظامه ومصلحة أسرته فالفاعل عنده سياسي لا قضائي ولا منطقي فلا المنطق ولا القانون ولا العرف ولا العهد يدخل في حسبانه في مثل تلك الحالة. لذلك يظهر التعسف معها ؛ من هنا يكون رده عليها ميسوراً ومقتضباً وجاداً :

" كريون : لم أعد أريد هذة البراءة هنا . أو اسمح بوجودك المشؤوم في قصري.اذهبي.."
ولكـنها لن تذهب . لن يكون ذهابها دون ثمن . وهي إذ تستعدي عليه الآلهة ، ليس لنفاد حيلـتها ولا لضـعفها، ولكـنها تمـوه وتوهم بضعفها وكأنها تلجأ إلى من هو أقوى منه وأعتى.وهو يفهم ذلك الخداع - فيما يبدو-:

" كريون : قلت اذهبي إلى مكان آخر واستعطفي الآلهة بصراخك المزعج .. اتركي لنا طفلـيك . سأكون بالغ القسوة إذا أخذتهما بجرائم أمهما . إنني أستطيع أن أفعل هذا والحق معي . ولكن ابنتي تطلبهما لجاسون . "

إنـه دون أن يـدري يعطـيها مفتاح انتقامها من ابنته ومن جاسون ، ابنته تريد الاحتفاظ بولدي ميديا . ضرتها .. عدوتها .. أيناسب ميديا ذلك هل تلبي لها ما تطلب ؟! هل تلبي لجاسون ما يطلب أو يتمنى ؟! هيهات .

" ميديا : باللانسانية المتوحشة التي تنتزعني من نفسي وتصطنع الرحمة لتنتزع مني من أحب . إذا كان جاسون وكريون قد أمرا بهذا فليعيدا إلى الدم الذي منحتهما إيّاه "

إن كـريون يظهـر الـرحمة ويبطن العذاب والقسوة . وميديا تهدد تهديداً ضمنياً وتمهد لمرحلة انتقام كرد فعل عنيف وإرهابي على فعل إرهابي تقرر بأمر ملكي : " فليعيدا إلى الدم الذي منحتهما إيّاه " يا له من شرط !!

فن الأداء في خطاب البطل التراجيدي
بين منطلقات ميديا ومنطلقات ليدي مكبث

ميديا :

إنها تمر بمحنة تعمل على مواجهتها ومحاولة الخروج منها والخروج بها خارج حدود النفس وإسقاطها في حجر الرأي العام النسائي تبريراً لما تعتزم فعله .. فكأنها تقنع نفسها وتقنع الكورس (الرأي العام النسائي) بما هي عازمة على تنفيذه في قرارة نفسها . إن عقلهـا هو الذي يواجه المشكلة. بعد هزيمة مشاعرها وانطفاء عاطفة الحزن والغيرة والـندم فهـي صاحبة قضية خاصة تحولها إلى قضية عامة تخص كل النساء كجنس في مواجهـة كل الرجال كجنس . بدلاً من كونها قضية امرأة واحدة هي (ميديا) مع رجل

واحـد هـو (جاسـون) فهـي تعمم مشكلتها الخاصة على جنسها وذلك يتمثل في بداية المسرحية عبر ثلاث مستويات أو تحولات جزئية في تعبيرها عن أزمتها :

المستوى الأول : عرض لقضيتها على الرأي العام النسائي (الكورس)

المستوى الثاني : عرض موجز لمصيبتها الخاصة حتى تكسب عطف الكورس

المسـتوى الثالـث : تعميم المشكلة على النساء جميعهن وتحويل الموضوع إلى قضية عامة لتكوين رأي عام ضد جنس الرجال .

شـواهد مـن النص : وهـي تشكل مواد التعبير التي يتعين على الممثلة التنقل عبرها شعورياً ومعنوياً :

الشاهد على المستوى الأول في موقف ميديا : تعبئتها لنساء المملكة :

" مـيديا : أي سـيدات كورنثا ، لقد خرجت إليكن من الدار حتى لا تلقين عليّ لائمة بأي حال "

الشاهد على الموقف الثاني لميديا في مواجهة المشكلة : عرض مشكلتها أو أثرها عليها أمامهن :

" ميديا : أما عني فقد حطمت نفسي تلك المصيبة التي هوت عليّ وما كنت أتوقعها . "

الشـاهد الثالث على الموقف الثالث لميديا في مواجهتها للمشكلة : نقل المشكلة الخاصة إلى الساحة العامة – قضية عامة – :

" مـيديا : إننا معشر النساء أتعس الكائنات الحية طرا ، فإن علينا أولاً أن نشتري زوجاً بثمن باهظ لننصبه سيداً على أجسادنا فإذا لم نفعل كانت في ذلك تعاستنا المريرة "

عـودة إلى الموقف الثاني : إذ تعـود إلـى مشكلتها الخاصة مرة ثانية تستدر عطف الكورس (بنات جنسها) :

" مـيديا : .. أما أنا فوحيدة ، ولا وطن لي ، أهانني ذلك الرجل بعد أن اختطفني من بلد غريب لا أم لي ولا أخ ، وليس لي أقارب احتمي بهم من تلك المصيبة التي ألمت بي ."

الطلب والتبرير :

إن مواقـف ميديا الأربعة التي عرضت لها تستهدف تحقيق مطلب واحد وهو كسـب تأييدهن لما تنتوي فعله على ما حاق بها على أيدي زوجها ووالد زوجته الجديدة (كريون) .

" ميديا : لذا أرجو أن تستجبن لطلبي هذا : إذا رأيتني وقد وجدت حيلة أو مكيدة ، اقتص بهـا قصاصاً عادلاً من زوجي لقاء ما اقترف في حقي من إهانات (وعلى الرجل الذي زوّجـه ابنته) أرجو أن تلزمن الصمت لأن المرأة وإن كانت هيوبة بطبعها في كل شيء

جبانة في القتال تخشى رؤية السيف فهي إذا أدركت أنها قد أهينت في فراش الزوجية فلن تجدن أقوى من روحها تعطشاً للدماء . "

ميديا ومراحل التحول :

إن مـــيديا تمهد لقضيتها ببيان علني عام ، ثم تعرض القضية في إيجاز ، وتغير الموضوع الخاص وتحوله إلى موضوع عام يخص جنس النساء كلهن ثم تعود مرة ثانية إلـــى موضـــوعها الخـــاص بشكل يجتذب جنس النساء ، فيعطفن عليها . وذلك كله حتى يسكتن على ما سوف تفعله فيمن خانها كعبرة لجنس الرجال كلهم ، ولتبرر ما سوف تقدم عليه .

النتيجة أو التأثير الدرامي : يتأثر كورس النساء الكورنثيات بعرضها ويتبنين قضيتها ويجبـــنها إلـــى طلـــبها ويريـــن الحق كل الحق فيما عزمت عليه من انتقام وذلك بلسان قائدتهن:

" قائدة الكورس : لسوف ألبي (ما تطلبين) فالحق لك يا ميديا في انتقامك وليس هذا فحسب بل من زوجك " يشاركنها الرأي في سوء حظها :

" .. .. ولست أعجب من أنك تندبين حظك العاثر "

ويحذرنها من قدوم الحاكم (كريون) والد عروس زوجها :

" .. . . هاهو ذا يقترب . كأني به قد جاء يعلن أمراً دبره " .

ميديا ومواجهة المحنة :

إن ميديا تتخذ موقفين رئيسيين في مواجهة محنتها ؛ وهو ما يستوجب انتباه الممثلة لذلك :

الموقف الأول : وهـــو موقـــف رئيسي تلتزمه في عرض محنتها على الرأي النسائي العام (الكورس) وهو موقف استدرار العطف وكسب التأييد والدعم الأدبي أو المعنوي . وتخـــرج مـــنه بعقد اتفاق بينها وبين الكورس. وهي هنا شخصية مساومة تظهر بمظهر الوسطية وقد أثبتناه بالشواهد التحريضية في خطابها .

الموقف الثاني : وهو موقف مرحلي ، حيث تظهر أضعف مع قلة الحيلة فهي المجني علـــيها . وذلـــك فـــي مواجهتها مع (كريون) الحاكم – والد كريوز عروس زوجها جاسون – وهو ما يستوجب اصطناع ممثلة الدور لحالة الضعف والاستكانة :

" مـــيديا : ويلاه . إنني مخلوق بائس .. يتحطم عن آخره . فلقد نشر أعدائي من حولي كل الشباك . ولم يعد هناك شاطئ آمن أرسو عليه ، واحتمى به من الدمار " " ويحي ما أشقاني ، ليست هذه هي المرة الأولى يا كريون بل كثيراً ما أساءت إليّ شهرتي (بالحكمة) وأوقعت بي أفدح الأضرار "

فهـــي تـــتظاهر بالضـــعف مرة ، وبالبراءة في مرة أخرى وتتهم الناس بما أشاعوه عن حكمتها وتتهمهم بكراهيتها:

" .. فلأنـــي حكيمة فأنا بغيضة عند البعض يحقدون عليّ (وأنا رزينة لطيفة عند غيرهم ممـــن يختلفون عنهم في أخلاقهم) وأنا مكروهة عند أناس آخرين يناصبونني العداء ولا يرونني حكيمة بحال . "

التدرج في الموقف الثاني :

إن مـــيديا تطـــور موقفها في المواجهة مع كريون فهي تنتقل من حالة التظاهر بالضـــعف والاســـتكانة والتنصل مما لصق باسمها من صفات أشاعها حسادها والناقمون علـــيها لـــتخرج مـــن ذلك إلى تفاوت الآراء حولها مما لا يحق له أن يتبنى رأياً من تلك الآراء المـــتفاوتة حولها . هي إذن تستدر عطفه ، تخدعه !! ولكنها لا تكتفي بتنفيذ الرأي المعـــادي لهـــا وإنما تطور مواجهتها له بكشف نقطة ضعفه وسلوكه الذي ليس من سلوك الملوك في شيء :

" .. .. فأنت خائف مني ، تخشى أن يلحقك شر من جانبي

لا تتوجس خيفة مني يا كريون ، فالواقع أنني لست فظيعة إلى هذا الحد ،

لا ترتعد فتسيء بذلك إلى (سمعة) الملوك . "

ثم تتدارك لتلتمس لموقفه منها العذر :

" .. ولكن (ما أغباني) ، في أي شيء أساءت إليّ ؟ لقد وهبت ابنتك إلى من دلّك عليه عقلك " ولكنها فجأة تكشف له عن الشخص الذي تعاديه لتبين له أنه ليس عدواً لها :

" .. وأنا أبغض زوجي .. هذا صحيح "

ثم تحول الخطاب إلى كريون في اتجاه التلطيف معه ولكن بما ينطوي على النقد :

" .. ولكـــنك - فـــيما اعتقد - أقدمت على ذلك بعد تريث وتعقل ولست أنفس عليك سعادتك فلتتصاهرا ، ووداعاً لكما . "

فكأنها تريد أن تقول له عكس ذلك .. تريد القول بأنه قد تسرع في مصاهرته لجاسون !!

ظاهر ما تطلبه : إن الشخصية المسرحية تعبر بالحوار عن جوهر ما تريد فهل عبرت عن ذلك أم هو ظاهر ما تطلب من كريون ؟!

إنها تنتقل بعد ذلك في خطابها في هذه المواجهة ذات المستويات المتصاعدة إلى ما تطلبه منه - ظاهرياً-

" .. وغاية ما أرجوه هو أن تتركنا نعيش في حمى هذه الديار ، نرزح بأرزاء أوزارنا في صمت ونفوّض أمرنا لمن هم أشد منّا بأساً "

هـــذا التكتـــيك فـــي مرحلة أهدافها حتى تتمكن من تحقيق هدفها النهائي وهو التآمر على كريون وكريوز وجاسون . ولكن كريون يفهم تمام الفهم حقيقتها ويعلم تمام العلم بأن ذلك

الخطاب المساوم ليس من طبيعتها لذلك لا يبدي أي استجابة ويخاطبها بنعومة وصفراوية تناسب أسلوب أدائها :

" كريون : تتزلفين إليّ بحديث ناعم ليطيب لنفسي سماعه "

وهو لا ينكر رعبه منها ؛ لذلك يكشف لها عن ذلك صراحة ؛ بحيثيات تبرر قراره بنفيها:

" . .. ولكن الرعب قد ملأ قلبي واستولى عليه فأخشى أن تدبري لي مكروهاً "

لذلك يظهر صلابة وحدّة في أداء قاطع :

" أغربـــي عـــنّا الآن إذن سريعاً .. لا تتفوهي بكلمة واحدة لقد قضى الأمر وانتهى ولن تجدي معي حيلة – مهما كانت – لتبقيك إلى جوارنا وأنت عدوة لنا . "

الموقف الثالث لميديا : ويتخذ خطاب ميديا المأساوي منحى ثالثاً إذ تنتقل من الوسطية ومـــرحلة المساومة (نداً لند) إلى مرحلة التوسل والتذلل وبذلك يهبط الحدث – وتلك خاصية في التراجيديا اليونانية لا تعرفها التراجيديا السينكاوية ولا الفرنسية كما لا تعرفها التراجيديا الشكسبيرية كما سنرى عند تناولنا لخطاب الليدي مكبث – حيث تتصاعد حدة الصراع عند ميديا مع كل محاولة للمساومة :

" ميديا : لهف نفسي ، لأنني أركع بين ركبتيك ، استحلفك بابنتك العروس الجديدة .

كريون : هباء يضيع رجاؤك . فإنك لن تقنعيني أبداً "

إذن فنحـــن أمام موقفين كلّ منهما يقف للآخر موقف ميديا المساوم المتدرج في تنازلاته لأنـــه الأضـــعف في هذا الحدث . وموقف صلب لكريون موقف وسطي لميديا مع موقف مـــتطرف لكريون . ومن الطبيعي أن نتعاطف مع ميديا لأنها الأضعف ، ولا نتعاطف – هنا – مع كريون لتعسفه وظهوره بمظهر عدم الرحمة ، دون مبرر مقنع ، ودون منطق يتعادل مع منطق عرض ميديا لخطابها . هو يضعها في ركن مظلم ، يوقفها أمام يأسها :

" ميديا : ويحي ويح نفسي ، إنك أيها الحب أعظم الشرور لبني البشر "

إذن فلم يبق لديها غير مناجاة الآلهة فتستعدي زيوس على من كان سبباً في محنتها بالطبع وهما (جاسون و كريون) :

" ميديا : إلهي زيوس . لتر من كان سبب تلك المصائب "

لذلك يكون رد كريون عنيفاً لأنه هو المقصود قبل جاسون :

" كـــريون : (فـــي غضب) أغربي عني .. اذهبي عني أيتها الغبية وأريحيني من شقاء الخوف "

وحينما ترد عليه بحدة يهددها :

" كريون : لأتركن خادمي يلقي بك عنوة ، سيطرحك بأسرع من البرق . "

فتعود ثانية إلى التوسل :

" ميديا : لا . لا .. لا تفعل بحق السماء .. أتوسل إليك يا كريون شيء واحد "

" لسوف أرحل (تظل متعلقة به) لم ابتهل لك لأظفر بالبقاء . "

" دعنا نمكث يوماً واحداً .. هذا اليوم الذي أي مكان نشد رحالنا

لأتدبر لولدي بعض الزاد ، مادام أبوهما قد ضنّ عليهما بكل شيء

لتأخذك الشفقة بهما ، فأنت أيضاً أب لأولاد وقلب الأب

دائم الخفقان بالحنان .. "

وهنا تحقق الحتمية الدرامية التي ستؤدي إلى وقوع المأساة .

تحول كريون عن موقفه من الاحتمال إلى الحتمية :

لقـد أفلحــت ميديا في موقفها الأخير الذي تدرج أيضاً من التذلل والركوع إلى استعطافه كأب ، مناشدة أبوته . فلأنه أب خائف على ابنته منها فهو يرق لولديها ويدرك حاســة أمومــتها لذلك يتغير من القسوة والشدة إلى اللين والاستجابة لمطلبها كأم وبذلك يكون قد خط نهايته ونهاية ابنته المأساوية ، فقد أظهر الشفقة والضعف وقد كان عليه أن يتطهر منهما فكانت نهاية ملكه .

" كريون : ولكن ليوم واحد ، فإنك لن تستطيعي في هذا اليوم أن تدبري لي شراً من تلك الشرور التي أتوجسها"[1]

إن تحوله هنا قائم على الاحتمال فهذا الذي يراه هو مجرد احتمال في ظنه فهو لا يتوقع إمكان قيامها بشر في يوم واحد وبهذا الاحتمال تحققت الحتمية المأساوية .

إننا نتعاطف مع ميديا يوريبيديس في مواقفها الأولى التي تظهر فيها مساومة تكشف عن أم وزوجــة ذلــيلة وضــعيفة ولا حول لها ولا قوة ، نتعاطف معها كامرأة تعاني من خيانة زوجهــا وكإنسانة مكروهة مهددة بالطرد إلى اللامكان . ولكن ذلك التعاطف ما يلبث أن يــزول عندما تبدأ في رسم خطط التآمر . ولكننا لا نتعاطف مع ميديا كورني لأنها تواجه كــبرياء كريون بكبرياء أشد وتواجه صلفه وغروره بمثله ولا تظهر الضعف أمامه أبداً . وهو بذلك يشتد تهيجاً وعنتاً .

خطاب البطل المأساوي بين ميديا وليدي مكبث :

كثيراً ما يبدو الخطاب عند البطل المأساوي متوحداً أو متقارباً نوعاً ما في كل التراجيديا خاصــة اليونانــية والشكســبيرية ، ربما لأن شكسبير كان مثقفاً متشبعاً بالثقافة اليونانية واللاتينية . ولذلك نرى تقارباً بين مواقف الأبطال المأساويين هنا وهناك . فالليدي مكبث تــتقارب إلى حد ما مع ميديا في فكرة التطرف ، كما أنهما تختلفان في الطريقة والدوافع وأســلوب المواجهة وحدودها ، وفي صحوة الضمير على أن ذلك كله سوف يتوضح عن

---

[1] يوريبيديس ، ميديا ، نفسه ، ص ص ١٤ - ٢٦ .

طـريق تحلـيل الخطاب التراجيدي لكل من ميديا وليدي مكبث ولطبيعة الدوافع وطبيعة الفعل . وإذا كنّا قد وقفنا على ذلك عند ميديا في فن يوربيديس وفي فن كورني ، فها نحن نقف عند طبيعة الفعل والدوافع والأثر في شخصية (ليدي مكبث) .

هل هناك تعاطف مع الليدي مكبث ؟! :

إن الشـفقة بمـيديا تـبدأ مع بداية المسرحية حيث تظهر ميديا مستضعفة ذليلة مـتهدمة ومحطمـة تتمنى الموت ولكن الليدي مكبث تظهر أول ما تظهر قوية ، مفكرة ، ذات حـيلة وتخطيط وقدرة على التآمر ، تظهر متطرفة ، طموحة ، شريرة وهي كميديا كورنـي . وهذا لا يستدعي الشفقة ولا الرحمة ، يستدعي الخوف منها لا الخوف عليها ، ولكنـنا بعـد أن يذهب عنها ويؤرقها ما فعلت بدنكن وتندم على غدرها وغدر زوجها به وتوشك على حتفها نشفق عليها ، لأن الأرق والندم قد أصبحا كل ما تبقى لها .

إذن فالشفقة على ميديا يوربيدس تبدأ مع بداية المسرحية وتذهب عندما تشرع في ارتكاب جريمـتها . ونحـن لا نشفق على ميديا كورني ولا على ميديا سينيكا . والشفقة تبدأ مع (ليدي مكبث) مع بداية ندمها على ما اقترفت يداها من جريمة وعقلها من تآمر وتخطيط للشر .

وجـريمة (مـيديا) تتم عن وعي وخطؤها كان عن قصد وترصد وكذلك جريمة ليدي مكبـث تـتم عن وعي وخطؤها كان عن قصد وترصد . لذلك يرى الباحثون والنقاد أن ميديا لم تكن بطلاً تراجيدياً ، وكذلك أرى أن ليدي مكبث ليست بطلاً تراجيدياً لأن البطل التراجـيدي كمـا رأى أرسـطو يرتكـب الخطيئة دون وعي منه مثل أوديب (يقتل أباه ويـتزوج مـن أمه دون أن يعرف أو يعي) ويرى النقاد أن ميديا هي مجرد شخصية مأساوية وليست بطلاً تراجيدياً ، لذلك يجردونها من النبالة وكذلك ليدي مكبث فهي على العكـس من مكبث الذي يبدأ بطلاً نبيلاً وينتهي مجرماً عن وعي وقصد وتخطيط . لذلك فنصـفه الأول يمـثل بطلاً تراجيدياً بالمعنى الأرسطي لأنه لا يوافق على الجريمة ولكن تحريك زوجته له هو الذي يورطه في ارتكابها تحقيقاً لطموحه الجامح ، وهنا يتحول إلى مجرم واعٍ بما يفعل ويخطط له تخطيطاً يفوق تخطيط زوجته .

وإذا كانت ميديا تتحول تحولاً طفيفاً كما أوضحت عبر مواقفها الثلاثة في بداية المسرحية، فهـي تـتحول في موقف رابع حينما تساوم هي إيجيوس (ملك أثينا) الذي جاءها يشكو العقم وهو في حاجة إلى عقلها لتدبر له الأمر بما يؤدي إلى تمكنه من الإنجاب :

" ميديا : .. .. إنني أتوسل إليك بحق هذه اللحية واركع أمامك أضم إلى صدري ركبتيك ارحمنـي .. ارحمني .. فأنا مسكينة بائسة الحظ انظر إليّ أفلا تراني كيف أني قـد غدوت وحيدة مطرودة .. اقبلني في بلدك (أثينا) وأنزلني منزلك وليشملك جـزاء لخـيرك حب الآلهة فتتجب الأطفال وتوفق إلى نهاية سعيدة . ولعلك لا

تدرك أي كشف قد وقعت عليه. ولسوف أضع حداً لعقمك ، وأجعلك تنجب ذرية من الأولاد . إني أجيد فنوناً للسحر تجدي في هذه الحالات .

إيجيوس : إنني توّاق أيتها السيدة أن أجيبك إلى مطالبك لأسباب كثيرة ، أولاً من أجل الآلهة (قبل كل اعتبار) ثانياً : من أجل الأولاد التي وعدتني بذرية منهم فإني يـــائس عاجز كل العجز في هذا الصدد ولهذا فسوف أبذل قصارى جهدي سهراً على حمايتك عندما ترحلين إلى بلدنا . أميناً على عهدنا " [1]

" ميديا : فلتقسم بربة الأرض تحت قدميك وبجدي رب الشمس وليشمل قسمك كل الآلهة .

إيجيوس : أخبريني .. (اقسم) بأن أفعل ماذا ولا أفعل ماذا ؟ " [2]

إذا كنّا نرى ميديا تتحول تحولاً طفيفاً في بداية المسرحية وفي مقابلتها مع إيجيوس فتبدو شخصـــية صوفوســينية (وسطية مساومة روحها روح اعتدال) فإنما ذلك توطئة لفعلتها الشنيعة (قتل كريوز عروس جاسون وقتل كريون والدها الملك ، وذبح ولديها أمام عيني والدهمـــا جاســون) ولذلــك تــتحول من الوسطية وروح المساومة والاعتدال إلى روح الـــتطرف . ومـــا كان الاعتدال والوسطية سوى تمهيداً للتطرف لكنّا نرى (ليدي مكبث) شخصـــية لا تتحول فهي شخصية إفريسية (متطرفة) بالمعنى الأرسطي من البداية إلى الـــنهاية . ومـــع أن كل من (ميديا) و (ليدي مكبث) تصدران الشر مع سبق الإصرار والترصد ، وهو ما لا يرقى بهما إلى صفة البطل التراجيدي وفق شرط أرسطو في " فن الشـــعر " لأنهمـــا تخطئان عن قصد وليس عن جهل و تخطط كل منهما للشر وللخطيئة المأساوية فهما ليسا كأوديب الذي يخطئ عن جهل فيقتل أباه وهولاً يعلم أنه أبوه ويتزوج من أمه وينجب منها (اتيوكليس وبولونيوس وأنتيجوني واسميني) دون أن يعلم بأنها أمه . ولهذا فهو شخصية تتمتع بالنبل والشموخ التراجيدي أما ميديا فنبلها قليل . وليدي مكبث لا نـــبل لديهـــا لأننا نتعاطف في البداية مع ميديا ثم نكف عن الإشفاق عليها لأنها تخطط وتعمـــل بجد لتنفيذ مخططها لانتقامي وما كانت مساومتها الأولى سوى وسيلة لتمكينها من تنفيذ ذلك المخطط ولذا فنبلها موضع شك – من جهة نظري – في حين يرى غيري أنهـــا شخصـــية نبيلة تستوجب الشفقة . لكننا لا نتعاطف مع ليدي مكبث إلاّ بعد أن تفقد عقلهـــا . أما تخطيطها للشر وللخيانة والتآمر في بداية ظهورها في الحدث متأملة لرسالة زوجها : " لا أسأم قراءة هذا الخطاب . .. . " فلا تعاطف معها .

وقـــد رأى أحـــد المخرجيـــن البولنديين في أداء ممثلة ذلك المونولوج تجسيده في فراش الزوجية مع مكبث وهما يتطارحان العشق :

[1] نفسه ، ص ص ٤٩ – ٥٠ .

[2] نفسه ، ص ٥١ .

" .. أنت غطريف جلاميس وغطريف كودور ، وستكون ما ذكرت المتنبئات غير أنني لا آمن عليك طبعك ، فإن فيه من لبن الشفقة ، ما يردك عن طلب غايتك . من أقوم طريق تتمنى العلياء وفيك مطمع غير أنك فاقد المكر الذي يوصل إلى العلياء ، مرمى نظرك بعيد إلاّ أنك تبغي إدراكه من أطهر المسالك ، تأنف وسائل الغش ، ولكن لا تأنف من كسب غير المحلل ، قلبك مولع بالحصول على تلك النغمة التي تناديك : " هذا مأخذي فخذني " . بيد أنك تخشى مباشرة الفعل الذي يؤدي إلى ذلك الربح ، ولو فعله غيرك لما ساءك ، فتعال لأفرغ في أذنك الحماسة، والشجاعة ، تعال لأزيل ببأس لساني ضعف نفسك ، وأبدد الوسواس الدنيئة ، التي تعوق يدك عن غصب الإكليل الذهبي ، الذي تريد المقادير إرادة ظاهرة أن تضعه على جبهتك . " [1]

وهي لا تكتفي بالتحريض ولكنها تشارك في القتل ثم هي تعنفه على أنه لم يترك الخنجرين في مكان الجريمة :

ليدي مكبث : .. لماذا لم تدع هذين الخنجرين في مكانهما ؟ لابد من بقائهما فيه فأعدهما إليه ، ولا تنس أن تشوب الحارسين النائمين بأعلاق من الدم . "

ولما رفض مكبث أن يفعل وارتعد ، توبخه وتقوم هي بالمهمة :

" ليدي مكبث : يا أيها الرجل الرعديد ، أعطني الخنجرين . إن النائمين والموتى لأشبه بالصور المصورة . والشيطان المرسوم لا سلطان له إلاّ على عقول الأطفال . إذا كان دمه لا يزال ينزف لطخت به وجه الحارسين .. إذ لابد أن يظهر أن الجرم جرمهما" [2]

وبعد إتمامها لذلك استكمالاً للجريمة تعاود توبيخه :

" ليدي مكبث : هاتان يداي بلون يديك ، لكنني أخجل أن يكون لي قلب هيّابة كقلبك . . "

وهذا كله يؤكد وعيها التام بالخطأ المأساوي الذي ارتكبته ، لذلك فلا نبل لديها خلال فترة تخطيطها وتنفيذها أو مشاركتها في الجرائم وهي في مرحلة تالية تطبب نفسية مكبث التي يعاودها الندم .

وهي لا تتحول عن الشر إلاّ بعد أن بات ضميرها يؤرقها مع أنها قبل ذلك رحبت بالقاتلين المأجورين الذين دفعهما مكبث لقتل بانكو وولده :

" ليدي مكبث : فلا تفارقني هذه اللطخة الدامية "

ليدي مكبث : زولي أيتها اللطخة الملعونة "

ليدي مكبث : .. ألا يتسنى لي البتّة تنظيف هذين اليدين ؟

ليدي مكبث : .. إيه ! رائحة الدم . هذه يد على صغرها لا تطهرها جميع الأعطار

---

[1] شكسبير ، مكبث ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، ص ص ٣٢ - ٣٣ .
[2] نفسه ، ص ٥١ .

العربية أوه . أوه "

وهكــذا يصـــل الأمر بها إلى الجنون فالانتحار . وهي إذن تتحول من حالة الهجوم إلى حالة الدفاع عن نفسها إلى الانهيار والجنون والانتحار البطيء فتحولها جاء قرب نهايتها المحـــتومة ، علـــى العكس من ميديا التي تحولت من الضعف إلى القوة ومن الدفاع عن الـــنفس وحمايـــتها إلـــى الهجوم والانتقام المدمر وإذا كان الناقد كمال ممدوح في تذييله لترجمته لمسرحية " ميديا " يوربيديس قد نفى عن ميديا أن تكون بطلاً تراجيدياً ، واكتفى بـــأن يصـــفها بالشخصية المأساوية لافتقادها من وجهة نظره إلى النبل فإن نفس الوصف ينطبق فيما أرى على ليدي مكبث .

خلاصة التحليل الأدائي للدور :

- أرى تقارباً بين موقف ميديا المأساوي وموقف ليدي مكبث المأساوي فهما شخصيتان متطرفتان .
- تختلف ليدي مكبث عن ميديا في الطريقة والدوافع وأسلوب المواجهة وحدودها وفي صحوة الضمير .
- كل منهما يدرك تماماً ما يفعله ويخطط له بوعي تام وقصد .
- تـــبدأ مـــيديا خطابها التراجيدي بمواجهة محنتها مواجهة سلبية إذ تندب حظها العاثر وترى الموت وسيلة خلاصها من تلك المحنة .
- دافع ميديا : الانتقام
- يـــتدرج خطـــاب مـــيديا (حوارها) إلى عدد من المستويات خلال موقفين مرحليين يمهدان لموقف نهائي أو حتمية تراجيدية (الانتقام)
- فعل ميديا : هو رد فعل على محنتها (هجر جاسون لها وزواجه من أخرى وخيانته لها)
- خطاب ليدي مكبث التراجيدي (حوارها) : لا يبدأ بمواجهة أحد وليست لديها محنة ما ، ولكن لديها طموح جامح للسلطة .
- فعل ليدي مكبث : هو رد فعل للنبوءة ، أو هو بمعنى أدق استكمال أو خطوة تنفيذية لمشـــروع النـــبوءة . فعلها ترجمة تفسيرية للنبوءة لأن النبوءة لا تشير إلى طريقة تحققها . وهي بذلك ترجمة خائنة لنص النبوءة .
- **دافـــع ليدي مكبث** : الطموح المشترك بينها وبين زوجها ، تترجم طموحها من خلال طموح زوجها إلى واقع مادي بطريقة غير مشروعة .
- **مـــيديا والنبل التراجيدي** : تبدأ في شيء من النبل ، حيث تظهر ضعيفة لا حول لها ولا قوة في المناجاة الأولى التي تضمنها البرولوج ثم تتحول إلى التفكير التآمري

وارتكـــاب الجريمة أو السقوط وظهورها بمظهر الضعف يثير فينا الشفقة التي تزول مــع بدايـــة تخطيطها للجريمة وقيامها بتنفيذها ، تظهر بمظهر البراءة وتتحول إلى نقيض ذلك وهي بذلك لا تتطهر ولا خلاص لها ولكننا نحن الذين نتطهر .

- **لـــيدي مكبث والنبل التراجيدي** : تبدأ فاقدة لأي نبل ، شريرة ، مدنسة الفكر ، ومـــن ثـــم لا نشفق عليها ، ولكنها تنتهي محطمة ضعيفة متحولة إلى الندم والجنون حتى الانتحار الحتمي فتتطهر بذلك وفي ذلك خلاصها .
- صـــورة ميديا وصورة ليدي مكبث : ميديا : صورة صادقة للمرأة الغيور التي تنتقم لخيانة زوجها وإن بدا الانتقام مبالغاً فيه .
- لـــيدي مكبث : صورة رمزية لحواء وقصة إغوائها لآدم وفعلها فيه مبالغة ، وقد بدا غير مبرر فطموحها مبالغ فيه كطموح حواء .
- فعل ميديا ينتهي إلى تطهيرنا وليدي مكبث تنتهي إلى الخلاص .
- لـــيدي مكبـــث تحـــرك الصراع وميديا لا تحرك الصراع وإنما جاسون هو محرك الصراع .

ممثل مكبث والتعبير عن موقف الشعور بالذنب :

لعـــل الموقف الذي يقفه (مكبث) فور قتله للملك دنكن الذي اطمئن إليه ووثق فيه ونزل عليه ضيفاً ولكن مكبث خان تلك الثقة في سبيل تحقيقه لطموحه الجامح ووهمه الـــذي دفعـــه إلى قتل الملك دنكن طمعاً في العرش ، لعل هذا الموقف إلى جانب موقف كلوديـــوس فـــي هملـــت أيضاً هو خير موقف تعبر الشخصية فيه عن الندم المصحوب بالرعـــب من اكتشاف بشاعة دور كل منهما الإرهابي . لذلك يسترجع كل منهما الموقف الذي كان منه ، يستعيد صورته بطريقة الحكي أو السرد :

" مكبث : ضحك أحد الحارسين في نومه وصاح الآخر يا للقتيل ، فأيقظ كل منهما صاحبه ، ثم غمغما دعاء واستغرقتهما سنة النوم "

وعلـــى الرغم من أن زوجته تهدئ من روعه وتبرر له رد فعل الحارسين بما تظن أنه يصرف عنه الشعور بالذنب :

" ليدي مكبث : هما اثنان في غرفة واحدة "

إلاّ أنه لا يسمع سوى صوته هو وحده ولا يرى غير الحارسين لحظة مشاهدتهما له وهو يقتل الملك ، وهما مخموران :

" مكبث : صاح أحدهما : ليبارك الله فيك ، وأجاب الآخر " آمين "

إنـــه هـــنا في شغل شاغل عما هو خارجه ، هو يسقط ما بداخله من خوف معترفاً بعظم جرمه : " . . كأنهما رأياني بهاتين الكفين الآثمتين "

ويظهر أن الدافع المباشر إلى شعوره بعظيم جرمه هو دعاء الحارسين له بعد أن شاهداه يقتل دنكن . ولولا دعاؤهما ما كان الندم قد تطرق إلى قلبه . أما الدافع غير المباشر فهو خوفه من اكتشاف دوره في الغدر بالملك والفتك به وهو ضيفه خاصة وأن بقية من نبل ما زالت عنده :

" .. ..أما أنا فقد سمعت ما أوحاه إليهما الخوف من الدعاء لي ولم أجسر أن أجيب آمين "

ولهـذا فـإن محاولـة زوجـته لصرفه عن استرجاع صورة لحظة الاغتيال لم تفلح في الانقضاض على البقية الباقية من صفة نبل عنده :

" ليدي مكبث : لا تنظر إلى المشكلة من هذا الوجه اللعين "

تحلـيل الموقـف أدائياً : إن الكشف عن مناط التعبير في الموقف السابق هو المهمة الأولـى للممـثل ، كما أن عليه أن يجد لغة مرئية سمعية في آن واحد يحقق بها التعبير المطلوب ولا يبتعد هذا عن كشف الممثل للدافع عند الشخصية في تحليله لفعلها .

ولتحليل ذلك الموقف يجب الارتكاز على المحاور الآتية :

- قراءة الدور في إطار قراءة النص كله واكتشاف العلاقات والقيم والقضايا والدوافع وعلاقة كل ذلك بالدور المنوط تمثيله .
- تحديد مستويات الشعور ومستويات الوعي لدى الشخصية ومدى تشابكهما .
- تحديد علاقاتها مع الآخرين ومع النفس .
- الكشف عن مناط التعبير في كل مستوى (الدافع)
- تحديد طريقة التعبير الصوتي والحركي الملائمة للموقف وفق منهج أدائي
- ضبط إيقاع الموقف بكل مستوياته .
- توكيد جماليات التعبير .

مكبـث مدفوعـاً دفعـاً غيبياً على المستوى النظري لطموحاته في العرش ومدفوعاً دفعاً بشـرياً بحـض زوجته على سلوك طريق غير مشروعة وإجرامية في تحقيق مضمون النـبوءة ؛ يقدم على جريمة قتل الملك وهو ضيف عليه في قصره . ولكن بقية نبل لديه تؤرقـه فيتردد قبل إقدامه على ارتكاب جريمته فتشعل زوجته نار الطموح بشعلة الحض والتوبيخ أو التعنيف حتى تتم فعلته . وبعدها تتحرك بقية نبل لديه فيؤرقه ضميره خاصة بعد أن سمع أحد الحراس يدعو له والآخر يباركه .

والموقف الذي نحن بصدده هو موقف رجل ذاهل لا يرى سوى صورة الملك القتيل بيده والحارسـين علـى غرفته ولا يستمع إلاّ إلى ما ردداه في سكرهما والممثل هنا يجب أن يعـبر عن الشرود والذهول حيث لا خطة لديه في الحركة وحيث التحديق إلى لا شيء .

فهـو لا يـرى زوجـته ولا يسمعها ، وإنما هو موجود وغير موجود ، يتكلم ولا يتكلم ، يتحرك ولا يتحرك ، وكأنه في مهب الريح أو خارج نطاق الجاذبية المكانية .
وهذا هو الإطار الخارجي العام لصورة أداء الشخصية أداء معايشة وفق المدرسة النفسية الروسـية غـير أن حـالات تشخيصه لصوت الحارس في مباركته له ولصوت الحارس الآخـر في دعائه له ، يتمثل صوت كل منهما دون وعي بطريقة أداء كل منهما في حالة سـكره فكـأن الأداء هـنا ينتقل من المعايشة ، في لحظة أو لحظتين إلى تشخيص حالة الحارسين بغير وعي أو سعي إلى تجويد تشخيصهما .
الموقـف كلـه قائم على دافع شعوري واحد عند الشخصية وهو الشعور بالندم وتأنيب الضمير . مكبث يؤنبه ضميره على قتله لضيفه الملك . ويدا مكبث تؤنبا مكبث لأنه سمح لضميره بأن يؤنبه . فالدافع هنا له وجهان وجه داخلي نابع من شخصية مكبث نفسه. وهو مـا يكشـف عـن بقايا نبل عنده ووجه خارجي نابع من شخصية ليدي مكبث . وهو ما يكشف عن أصالة الشر والخسة في طبعها .
فالممثل إذن يجد الدور موزع النفس بين الفعل الذي مضى منه (قتله للملك دنكن بنذالة) وعـدم رضائه عن ذلك أي أن نفسه الداخلية غير راضية عمّا فعل . ورضا زوجته عن ذلـك ، ومـوزع النفس بين تأنيب ضميره له وتأنيب زوجته له . فالمناخ النفسي الذي تعيشه الشخصية هو مناخ عدم الرضا الذي نتج عنه التأنيب على المستوى الداخلي وعلى المستوى الخارجي (ضميره من ناحية وتوبيخ زوجته له من ناحية ثانية) .
أخلص مما تقدم إلى أن :هذا اللون من الأداء التمثيلي يدخل ضمن منهج الأداء التحليلي النفسي (منهج ستانسلافسكي) ولا يدخل بحال من الأحوال في إطار منهج الأداء التفكيكي القـائم علـى تمثل دافع نقيض لدافع الشخصية دافع تابع من تفاعل الذات (مكبث) مع الصـفة الاجتماعية ، بمعنى أن ما فعله مكبث ليس مبعثه طموحه الشخصي المتنامي بلا حـدود ، ولكـن الطبيعة الاجتماعية لنظم الملكية للحكم وهي النظم القائمة على الوراثة (توريـث الحكم) وهذا اللون من الأداء لا يتحقق بالممثل فحسب ، ولكنه يتحقق بعناصر تفسيرية أخرى تخص رؤية ناضجة لمخرج العرض المسرحي .

الباب الخامس

الفضاء المسرحي بين الاستعراض والبانتوميم والارتجال

الفصل الأول

الفراغ المسرحي والتعبير الحركي الاستعراضي



يحتاج التعبير الحركي الاستعراضي إلى فراغ بمعنى أن المكان في حالة التعبير الحركي الاستعراضي، أو المرتبط بالمسرح الغنائي - الشبابي على وجه الخصوص - لابد أن يكون غير مزدحم بالمناظر وقطع الديكور يقول كورت سليجمان تحت عنوان (صورة المسرح) : " إن وظيفة مصمم المسرح هي أن يستخدم الوسائل التشكيلية لكي يخلق جواً ملائماً للون معين من الرقص . وينظر بعض مصممي الرقص إلى الديكور المسرحي والملابس على أنها شر لابد منه ، أو تنازل للجمهور الذي لا يستطيع أن يقدر الشكل الخاص للرقص تقديراً إجمالياً ، فيحتاج إلى منشط بصري . وهذا العزوف يكاد يحبس الإلهام عن مصمم المسرح الذي يود أن يستخدم وسائل جريئة ، وأن يطلق لخياله العنان"[1]

تصميم الأزياء والتعبير الحركي :

هل يحتاج التعبير الحركي البحت إلى نوع خاص من الأزياء ؟ يقول " سليجمان " إن " الوضوح عنصر مهم للملابس ، كما هي الإضاءة ، فالملابس جزء من التصميم المعماري للمسرح ، كما يشاهد من بعد . لذلك فإن الزخارف الغالية والتفاصيل المعقدة قد تنطمس تماماً في أضواء المسرح "[2]

ولأن الساقين والذراعين والوجه هي الأعضاء الأساسية في فنون التعبير الحركي بعامة وفي فنون الرقص بوجه خاص لذلك يجب أن يسمح الزي المصمم للممثل في التعبير الحركي وكذلك للراقص بالحركة التعبيرية أو الاستعراضية أو التشكيلية بما يمكن الجسم من الحركة المعبرة تعبيراً درامياً وجمالياً حتى يجسد الموقف الدرامي في العمل الدرامي أو في الموقف الدرامي الاستعراضي أو الاستعراضي المحض . يقول سليجمان: " قد تعطي الملابس الفضفاضة ، والبراقع الهفهافة ، مجالاً حراً لكل حركة . ولكني لا أعتبر ذلك حلاً مثالياً ، وذلك لأنها تجعل الملابس مقتصرة على الدور السلبي المتكثف في حين أن الملابس في رأيي يجب أن تكون لها وظيفة إيجابية . وليس من الضروري أن تسمح الملابس بكل حركة ممكنة "[3]

إن الممثل الراقص في مسرح النو وكذلك في مسرح الكابوكي الياباني " يرتدي ملابس من مواد جاسئة [*] ذات أشكال هندسية تسمح بأداء حركات معينة فقط فرضتها تقاليدهم، في حين أنها تجعل القيام بحركات أخرى مستحيلاً . وكان الممثلون والراقصون في بلاد

---

[1] كورت سليجمان " صورة المسرح " مقال في كتاب (الأوجه العديدة للرقص) تأليف : وولتر سوريل ، ترجمة عنايت عزمي ، القاهرة ، مكتبة غريب ، يناير ١٩٧٤م ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩ .

[2] نفسه ، ص ٢٠٢ .

[3] المرجع السابق ، نفسه ، ص ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

[*] مواد صلبة

الإغريق ينتعلون الأخفاف Buskins وهي أحذية ذات نعال خشبية سميكة تعطيهم حجماً خارقاً ولكنهم كانوا يسيرون بها بعظمة وببطء "[1]

وتشـــكل الرموز شيئاً أساسياً في زي الراقص كما تشكل ذلك الشيء نفسه في زي الممثل في تعبيره الحركي البحت .

" وهـــذه الـــرموز الأساســـية تضرب على وتر حساس في أعماق نفوسنا ، وهي تحرر ذكريات المشاهد ، وتخلق له جواً خيالياً كالحلم يتوقع فيه أحداثاً عجيبة "[2]

ولأن التعبـــير الحركي في العرض المسرحي الدرامي يقوم على تصوير فعل الشخصية وفق أرسطو ، أو تصوير الصفات الاجتماعية للفعل الذي تقوم به الشخصية وفق بريشت لذلك فإن مراعاة أن يكون تصميم الزي إلى جانب ما تقدم شخصياً ، أي يخص شخصية درامـــية بعيـــنها . إلاّ إذا كان تصور المخرج يتطلب غير ذلك . ففي العرض التعبيري الحركي لمسرحية سارتر :

(الجحـــيم) الذي عرضته فرقة ألمانية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية [3]

اعتمد المخرج في تصميم أزياء الممثلين الثلاثة على قميص وبنطال أسودين ، ليدلل على أن الإنســـان يوجـــد أولاً بشكل جبري ثم يشكل بنفسه جوهر أو ماهية وجوده . وهو إذ يحـــاول ذلـــك معـــتقداً أنه حر فيما يفعل وبأية طريقة يصطدم بالآخر أو بالغير الذي هو الجحيم بالنسبة له ، ذلك الآخر الذي ينظر إليه بوصفه مجرد شيء (نكره) ومع الاحتكاك والمقاومـــة المـــتفاعلة أو الجدلية يحاول كل طرف من أطراف ذلك الوجود الجبري أن يتكـــيف مـــع الآخر دون فائدة . وذلك قائم أيضاً في عرض مسرحية (الفرافير) بإخراج كـــرم مطاوع ١٩٦٤م بالمسرح القومي ، نجد كلاً من (الفرفور والسيد) كليهما يرتدي فانلـــة بيضاء وبنطال أبيض طوال العرض بعد أن ألقى بهما المؤلف (شخصية محورية فـــي المسرحية ذاتها) في الفضاء المسرحي وأوجدهما وجوداً جبرياً ، وترك لهما حرية تشكيل جوهر وجودهما على المستوى الذاتي ، وعلى المستوى الاجتماعي(الأنا والآخر) . هذا هو الوضع الذي وجدا نفسيهما فيه ، وعلى الرغم من المحاورة والاحتكاك على كل المســـتويات العملـــية والســـلوكية ، يظل قائماً طوال العرض سواء في حياتهما أو بعد انتقالهما إلى الحياة الآخرة بعد موتهما شنقاً بطريق الخطأ عندما وضعا عنقيهما في حبل

---

[1] نفسه ، ص ٢٠٥ .

[2] نفسه ، ص ٢٠٦ .

[3] راجع : مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٨٨م .

مشنقة كان جزءاً من منظر مسرحي على خشبة المسرح واصطدم بهما دون قصد عامل المسرح في الظلام فسقط الكرسي الذي وقفا عليه فشنقا" [1]

الممثل وتحليل صفات الحركة ومستوياتها التعبيرية والتشكيلية :

إن الممثل الذي يجسد تعبيراً حركياً ، لا يفصل الحركة عن وظيفتها الدرامية في الحدث المسرحي . كما أنه يقدر الإحساس الملائم لوظيفته التعبيرية الدرامية المراد تجسيدها حركياً ؛ فيراعى الثقل أو الخفة ، السُمك أو الرقة ، الكبر أو الصغر ، السرعة أو البطء ، تماماً كما يحس الفنان التشكيلي باللون ، وكما يحس المغني والموسيقى كلاهما بالنغمة ، وكما يحس الممثل في التعبير الدرامي الصوتي ، بشدة الصوت أو رقة جوابه أو قراره ، حدته أو رخامته أو رنينه . إلى آخره .

فهو " كالراقص الذي كان رساماً من قبل يفكر في خط الحركة كما يفكر في خط الرسم كتعبير تصويري مباشر . وهكذا نرى أن المشية التي تؤدى بوضع محدد واضح ، وتشغل مساحة محددة تماماً قد تتحول فجأة إلى ثورة من حركات عصبية غامضة للذراع تبدو أنها تصل إلى أي مكان وكل مكان" [2]

ولكن الممثل الذي يجسد دوره صوتاً وحركة يجب أن يسعى إلى التوافق بين الحركة والصوت بحيث يخرجان معاً كتوأم حسب التصور الإخراجي في الموقف الدرامي

والممثل سواء بالتعبير الصوتي والحركي معاً ، أو بالتعبير الصوتي منفرداً حالة سكوته أو بالتعبير الحركي دون الصوت ينهمك في فعل الشخصية وفق بواعثه الذاتية - بمنهج ستانسلافسكي - أو وفق بواعثه الاجتماعية والطبقية - بمنهج بريشت - في حين أن الراقص ينهمك انهماكاً كلياً في المحتوى الحركي . فحركته لا تتقيد بتحيز عاطفي قائم على صراع ما لم يكن تعبيره الحركي جزءاً من موقف درامي في أحد الباليهات أو الرقص المسرحي غير أن كليهما (الممثل المعبر حركياً عن موقف درامي أو الراقص) عندما ينتقل كل منهما من حركة إلى حركة أخرى نقيضه أو مضادة ، عليه أن يترك بين الحركتين فترة إنتقال ، تماماً كما يفعل الممثل عبر صوته حالة الانتقال المعنوي من قول إلى آخر . فالتعبير الحركي بالانبطاح أرضاً أو على الفراش في لحظة ما ، عند الانتقال منه إلى التعبير الحركي بالقفز لسبب ما سواء أكان درامياً أو كان جمالياً وتشكيلياً أو استعراضياً يتطلب تهيئة نفسية وجسمية للقفز .

وخط الحركة في تعبير الممثل سواء تواءمت مع الكلام أو استحوزت على التعبير الدرامي كله ، يجب أن يتصل بمفهوم السبب والنتيجة ، فالحركة بوصفها نتيجة لابد أن يكون لها سبب (باعث أو دافع) غير أن خط الحركة في تعبير الراقص في موقف أو

---

[1] راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، المسرح والمجتمع ، ج٣ ، الإسكندرية ، مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٧م .
[2] سليحمان كوهين " تصميم الرقص الطليعي (الأوجه العديدة للرقص) نفسه ، ص ٢٣٧ .

عرض غير درامي ، لا صلة فيه بين السبب والنتيجة . فإذا كان من مصممي الرقص من يــرون " أن أعمــالهم لا ينبغــي أن " تعنــي " ، بل " تكون " ومنهم من " يشعرون أن رقصــاتهم تحتوي على معان ، فكما قال ألوين نيكولاس : " إنهم يدعون الحركة تتحدث عــن نفســها " ولكنها تتحدث فعلاً . ويقول جون مارتن : " إن نيكولاس يتجنب " التعبير بطريقة مسرحية " بمعنى سكب العواطف الشخصية في قالب شكلي بحت . ويحدد بعض المصممين عاطفة من العواطف ثم يجدون شكلاً من الحركة ليتضمنها ، أما نيكولاس فهو يعــتقد أن العاطفة ليست سبباً ، بل محصلة من محصلات الحركات، والمصمم لا يطابق الإيماءة على الإحساس لأن الإحساس يكون هناك بالفعل متأملاً فيها" [1]

الميم والتعبير الحركي :

يقــول تشــارلز ويدمــان : " إن البانتوميم – كما أراه – هو نقل فكرة إلى حــركة، وإحياء الشعور الذي يكمن خلف الفكرة ، وهو إحياء تتحول فيه جميع الفواصل والجمل ، جميع لحظات السكون في المسرحية غير المكتوبة – إلى حقيقة في الحركة . عــلاوة على ذلك ، يمكن تشبيه البانتوميم بالتتابع العاطفي لذلك العالم المتزايد من الصور الذي قد نشعر به ونحن نستمع إلى سيمفونية ، مليئة بالاستمرارية العاطفية والتعبير عندما تبدو الكلمات هزيلة والموسيقى غير كافية " [2]

ويضيف : " ومع أن البانتوميم – أساساً ليس مجرد تلاوة قصة ، فمن الممكن أن تحكي قصــة بوساطته وهذا يحدث عادة . ولكن لبلوغ هذه الغاية يجب أن تخضع الوسيلة لشكل دقيق ، إذ أن الشكل وحده هو الذي يؤدي إلى البراعة الفنية " [3]

وعلــى ذلك فإن الميم لا يهتم فحسب بالشخصيات التراجيدية ، أو الجميلة أو النبيلة ، أو الكومــيدية ، أو التــي تثــير الشــفقة ، بل إنه يهتم أيضاً بالشخصيات التي تبدو تافهة . فاللحظات التافهة في حياة الإنسان – أو بعض المظاهر البادية التفاهة فيها – قد تكون أحياناً ذات دلالة بالغة على الشخصية والتعليم والعصر الاجتماعي . وهناك لحظات تافهة في حياة العانس لا تقل أسى (لا لنفسها فحسب) [4]

إن المــيم هو نوع من البلورة المجردة المظاهر وتحولات – أمام أعيننا – للحياة – لا تســتطيع الكلمات – مهما تكن كاشفة معبرة – إلاّ أن تصفها " [5] – إن التعبير الحركــي الصامت فن قديم قدم الفن نفسه ، قدم الإنسان : " لقد كان الممثلون الصامتون

---

[1] سليحمان كوهين ، نفسه ، ص ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .
[2] تشارلز ويدمان " ملاحظات " (المرجع السابق نفسه) ص ٥٩ .
[3] نفسه .
[4] أنجيلا إنترز " الرقص والبانتوميم " المرجع السابق نفسه ، ص ٧٧ .
[5] نفسه ، ص ٧٨ .

الأوائـل هم مؤلفي أعمالهم ، وبعد ذلك كان أوائل الشعراء المسرحيين هم أنفسهم ممثلي أعمالهم . "

وإذا تسـاءلنا عـن أقدم أشكال التعبير سنجد أن الميم هو أقدم وأحدث شكل من أشكال التعبير المسرحي وأكثرها نوعاً في العالم بصفة عامة وهو يتلاءم مع أي شكل من أشكال المسـرح بـل يتلاءم مع تلك الفنون التي لا تتصل مباشرة بالمسرح فبعض أنواع القيادة الموسـيقية ولكنه برغم كل ذلك يحتفظ بشكله الخاص وجميع الناس أقرب ما يكونون إلى المـيم مـنهم إلـى الرقص من حيث إنهم يسيرون ويتكلمون ويبكون ويرقصون ويتلون القصـص ويقلدون أنفسهم أو أصدقاءهم أو حتى بعض الشخصيات الخيالية في ندرة من الـنوادر وذلـك أن الميم أو التمثيل الصامت طبيعة في الإنسان والرقص جزء من هذا التمثـيل وكذلك الشعر والموسيقى والرسم كما أن الميم أو البانتوميم ليست فحسب أحسن وسـائل التعبير المسرحي بل إنه الوسيلة الأولى لذلك التعبير غير المصحوب بكلمات أو الذي يتطلب أداؤه كلمات زائدة عن الحد بين الميم والتقليد يسمى المحاكاة وهناك خلط في أذهان الجمهور بين الميم والمحاكاة ولكن لا يوجد تشابه بين الإثنين أكثر من التشابه بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي فشابلن يمثل الميم ولكن الذين يقلدونه محاكين . إن الميم لا يقلـد أفعـال شخص آخر يبتكر شخصيات لها حياتها الخاصة حياة بعيدة كل البعد عن خالقها [1]

أمـا لوسيان أحد رواد فن الميم المعاصر فقد لخص ببراعة المثل الأعلى الذي لا يمكن للمـايم إلاّ أن يسـعى إلى بلوغه بعناء وإلى ما لا نهاية حيث يقول " سوف تجد أن مهنة المـيم ليست من المهن السهلة التي يمكن ممارستها بيسر لأنها تتطلب أعلى مستوى من الـثقافة وتنطوي على معرفة لا تقتصر على الموسيقى بل تشمل الإيقاع والوزن كما أن الكشـف عن خلق الإنسان وانفعالاته تستحوذ على جزء من اهتمامه ولا غنى للميم كذلك عـن فـن الرسـم والنحـت بمـا يعلمانه من ملاحظة النسب المتآلفة ويضيف لوسيان " فالبانتوميم يجب أن يعرف كل ما هو كائن وكل ما كان وكل ما سوف يكون ولا ينبغي أن يفلت أي شيء من ذاكرته والأساسيات الأولى للمايم هي أن يعرض موضوعه بأمانة وأن يعبر عن تصوراته تعبيراً وافياً وأن يجعل واضحاً كل ما قد يكون غامضاً . [2] أما " آنجا " فتضـيف إلى ما تقدم أن ليس للميم مجموعة من الحركات النمطية المتفق عليها للتعبير عـن الحـياة بخـلاف الرقص الذي له صيغته الثابتة وليس للمهارة الأكروباتية دور في إخـراج المايم لأن المايم وسيلة أكثر تدفقاً ودقة وذاتية من أن تحتبس في قالب ثابت كما أنـه أكـثر الأشكال المسرحية اعتماداً في شكله على الممثل الذي يقوم بأدائه فهو إبراز

---

[1] نفسه ، ص ٨٣ .

[2] نفسه . ص ص ٨٣ - ٨٤ .

لصورته وفي عملية الإخراج أو الإبراز هذه يجب أن يكون هناك فوق كل شيء إدراك واضـــح مباشـــر لما يراد التعبير عنه ولا مجال فيه لأية محاولات غامضة هدفها التأثير الزخرفي.[1]

الإخراج في التعبير الحركي :

ولـــنا أن نتســـاءل إذا كان فن المايم بوصفه تعبيراً حركياً ذاتياً هل يمكن تعلمه على يد مخرج ، وهنا نجد الإجابة فنظراً لما تحتويه معاني المايم من ظلال فإن إخراجه يتطلـــب تـــتابع أشكال كثيرة بعضها بالحركة والبعض الآخر بسكنات ومسكنات وتوقفات وجميعها في إيقاع زمني يشبه الشعر أو الأغنية والميم في الحقيقة قريب الشبه جداً بالشعر والأغنـــية فـــي تألـــيفه وعرضه وتقطع آنجيلا بأن الميم لا يبلغ ذروة إمكاناته في الأداء الجماعي لأن البانتوميم تعبير فردي لا يمكن تعلمه على يد مخرج أو مصمم رقصات وقد أدرك ستانسلافسكي مدير مسرح الفن في موسكو أدرك ذلك في محاولاته لتكوين إيمائيين ممثليـــن صـــامتين مـــن ممثليه [2] . وإذا كان كل عرض مسرحي سواء تأسس على نص مســـرحي أم تأســـس علـــى الارتجال أو على التعبير الحركي الذاتي كما في الميم فإن الإخـــراج هـــو العقـــل المنظم للصورة المسرحية من حيث الشكل ومن حيث المضمون والإيقاع والجماليات لذا يجب أن يكون إخراج الأفكار المصورة في الميم مصحوبة بتحفظ وذوق سليم وأعني بالذوق السليم ملاءمة كل إيماءة وتعبير وحركة للشخصية التي يجري تألـــيفها فـــي أعيـــن المشاهدين أما التحفظ فهو من المستلزمات للبنتوميم لأن التعبيرات المزخـــرفة عن الإنفعالات الشخصية للممثل لا مجال لها في الميم . أما إذا استخدم الميم كمساعد لشكل أو أسلوب راقص فمن الأفضل أن يؤدى الميم في شكل منمط . [3]

التعبير الحركي الفكاهي :

يقـــول تشارلز ويدمان في محاولة الوصول إلى المتفرجين ونقل رسالتي إليهم طريقة يمكن فهمها كنت كثيراً ما أختار وسائل الفكاهة أو الدعابة وهناك وسائل كثيرة من الفكاهـــة ولكن ينبغي لنا أن نؤكد أنه كلما كان عنصر الفكاهة مطلوباً فإنه لا يأتي إلاّ من الفنان نفسه ويجب أن يكون نابعاً من تصوره هو . [4]

لكن ما هي منابع الضحك في التعبير الحركي ؟ يقول كلايفت بارنز إنه من الممكن لأية حـــركة أن تثير ضحكة طالما أن الحركة غير متوقعة بدرجة كافية ولا تهدد القريب منها وبالإضافة إلى ذلك يرى أن مسألة الحركة الكوميدية بأكملها تتوقف على تعريفنا " لغير

---

[1] أنجيلا إنترز ، نفسه ، ص ٨٤ .

[2] آنجيلا إنترز ، نفه ، ص ص ٨٤ - ٨٥ .

[3] نفسه ، ص ٨٩ .

[4] تشارلز ويدمان ، ملاحظات ، نفسه ، ص ٦٠ .

المـتوقع " مثال ذلك أنك إذا كنت تشاهد بهلواناً فإنك تتوقع أن يقوم بحركة شقلبة ، وليس في هذا ما يضحك أكثر من رؤيتنا لطير يطير ، ولكن إذا كنت تشاهد رجل أعمال عادي جداً لابساً حلته الرمادية وسائراً في الطريق ثم فجأة " تشقلب " فذلك حقاً مضحك للغاية ، ما دام أنه استأنف سيره العادي في الطريق وهدأ روعك كأن شيئاً لم يحدث . وبرغم ذلك فإن الفكاهة هنا لا تتصل بالحركة ذاتها بل العملية كلها . " [1]

وشـبيه بذلك أن يسقط على ذلك الرجل الأنيق الجاد في سيره في الطريق العام في حي شـعبي (مـاء دلو) من إحدى الشرفات. وشبيه به أن نرى مشهداً كالذي يمثله الممثل جـورج سيدهم في مسرحية (المتزوجون) مع سمير غانم ، حيث يشخص دور العريس الزائف ولكنه يسير إلى جوار عروسه وهو مقيد بحبال سميكة تلتف حول ذراعيه وجذعه و خلفهمـا جوقـة الزفة . فهذه صورة حركية تعبيرية صامتة إلاّ من إيقاعات النقر على الـدف . وهي غير متوقعة في مثل تلك الحالات الفرحة . لذلك فهي تعد مصدراً للضحك عن طريق التعبير الحركي .

والشـيء نفسه يمكن حدوثه إذا تصورنا مشهد جنازة مفترض إن التعبير الحركي اللازم لها حتماً يعكس الوقار والبطء وسمات السكون المضمر حتى مع حركة السير في موكب الجنازة وحركة المشيعين ، لكن إذا هبت عاصفة ترابية أو أمطرت السماء على المشيعين بهطـول مطر غزير فإن التعبير الحركي سينقلب من الوقار والبطء إلى عكس ذلك تماماً فتـتطاير ألملابس وأغطية الرؤوس وتتخذ حركة المشيعين أنماطاً كاريكاتورية فيتحول المشهد الوقور إلى مشهد فيه من التهريج الإجباري الكثير .

وفي عرض مسرحية (التلات ورقات) [2] حيث يجتمع رؤوس القبائل أو فتوات الأحياء حول (طبلية مستديرة) لبحث مشكلة الفتاة التي اختطفها البلطجي . يختلف المجتمعون وهم كـبار القوم المفترض فيهم الوقار والحكمة ، وفجأة يتقاذفون الأطباق . فينقلب المشهد من صورة الوقار والحكمة إلى التهريج وسلوكيات الأطفال مما ينتج لدى الجمهور الكثير من الضحك المشوب بالأسى مع استدعاء الموقف التاريخي العربي المعاصر الذي تتقاذف فيه الأطـباق بيـن رئيس دولة عربية كبرى مع أمير دولة عربية صغيرة في مؤتمر يجمع الملـوك والرؤساء العرب لحل مشكلة غزو الدولة الكبرى للدولة العربية الصغرى فلقد انقلـب المشهد الوقور الذي يجمع الرؤساء والملوك من الجد إلى الهزل والتهريج ومن ثم فجر الضحك على مستوى الأمة كلها بل ربما على مستوى العالم المتحضر .

---

[1] نفسه ، ص ص ٦٤ - ٦٥ .

[2] أبو بكر خالد ، إخراج : عبد الرحمن الشافعي ، مسرح محمد عبد الوهاب بالإسكندرية ، صيف ١٩٩٧م .

التعبير الحركي الفكاهي عن طريق التقليد الآلي :

كثـيراً ما يقع فعل ما من أحد الناس ، فيراه بعضهم فيقلدونه آلياً على التوالي دون وعي منهم . كأن يقف أحد الناس مرتكناً إلى باب محل مغلق لإحساسه بالغثيان فإذا بطابور من الناس رجالاً ونساءً يصطفون خلفه بشكل آلي لاعتقادهم الخاطئ بأن هناك ما ســوف يــباع مما هو غير متاح في الأسواق ، عندما يفتح المحل أبوابه ثم اكتشافهم بعد فترة لحقيقة الأمر فينقلب الموقف هزلاً وفكاهة .

وكذلــك تقليد لمارة في طريق عام لامرأة رفعت مظلتها لتوهمها أن السماء تمطر ففعل كل من رآها ذلك أيضاً .

إن الفكاهــة في التعبير الحركي لا تأتي من المواقف بل من الحركة غير المتوقعة التي لا توقــع الضرر بالغير، بوضع المعقول جنباً إلى جنب مع اللامعقول والجاد جنباً إلى جنب مع الهازل بحيث يبدو وضعهما متجاورين غير متوقع .

تحليل التعبير الحركي في سيناريو مسرحي

الممثل وتحليل صفات الحركة ومستوياتها

الممــثل بهــدف تجســيد تعبير حركي لا يفصل الحركة عن وظيفتها الدرامية الكلامــية في الحدث المسرحي إلاّ في تمثيل دور عبثي. والممثل في تعبيره الحركي يقدر الإحســاس الملائم لوظيفة التعبير الدرامي المطلوب تجسيده حركياً فيراعى الثقل أو الخفة أو الســمك أو الــرقة أو الكــبر أو الصغر أو السرعة أو البطء تماماً كما يحس الفنان التشــكيلي بــاللون وكما يحس الممثل في التعبير الدرامي الصوتي بشدة الصوت أو رقته جوابــه أو قراره حدته أو رنينه إلخ . فهو كالراقص الذي كان رساماً فهو يفكر في خط الحركة كما يفكر في خط الرسم كتعبير تصوري مباشر .

التعبير الحركي وبلاغة الصمت :

الصمت يكون أحياناً أبلغ من الكلام ، ويذكرنا ذلك بقول حكيم قيل إنه وقف على قبر الإسكندر فقال (هو اليوم أبلغ منه بالأمس) وحول قيمة الصمت يقو ل الباحث اللغة هــي تعبــير الشخصــية عــن مقصودها وهو يكون باللفظ أو بالإشارة أو بالصمت أو بالســكون أو بالإيماء أو بالحركة والتحريك . إذن فالصمت هو أحد الوسائل التعبيرية في اللغــة وهــو أحد الوسائل التي تعطي للألفاظ قيمتها وتعمق معانيها في حالات متعددة و متباينة .

والصــامت نــاطق من الوجهة الدلالية ولذلك كان على الصامت مراعاة ملاءمة مناطق الصمت ومنطقيته بالنسبة لعنصر الأداء الإيقاعي كما أن للصمت دلالة الكلام نفسها .

التحليل الحركي لتعبيرات الصمت

تحليل الحالة الأولى [1]:

" تمهيد موسيقي : السيمفونية الخامسة لبتهوفن (الحركة الأولى)

ظهور : على شاشة خلفية بالشرائح الضوئية على التوالي :

- عبارة " الحركة الأولى "
- عنوان " المطب المستمر أبداً "
- صورة " ضخمة لأهرامات الجيزة الثلاثة "

إضاءة : تدريجية حتى تتركز على بقعة تتوسط المكان .

المكان : مساحة خالية تماماً من الديكور باستثناء كرسي له مسندان وظهر مرتفع بشكل غير عادي يقترب تصميمه من سريالية مستوحاة من الطراز المصري القديم ".

حركة : تــبدو الإضاءة مركزة على المقعد الذي يجلس عليه شاب شبه عار تغلب على ملامحه روح الطفولة .. توحي جلسته تحت الضوء الواهن ووسط عتمة إمكان إنه يواجه قضـــاة قــد شرعوا في محاكمته . بعد لحظة تبرق عيناه في دهشة بما يوحي يسمع الآن حكماً غريباً بإدانته . . يبتسم ببراءة ثم ينظر حوله مرتين .

صوت : مؤثرات صوتية لأصوات بشرية غليظة خالية من التجانس متداخلة مع موسيقى إليكترونية .

إظلام : سريع بعد مرور فترة مناسبة من الوقت .

الصـــورة الحركـــية في هذا السيناريو في الحركة الأولى من الحركة رقم (١) أقرب إلى السـكون مــنها إلى الحركة الناشطة ، إذ يبدو أننا أمام مشهد محاكمة رمزية أو خيالية ومشـــاهد المحاكمات تكاد تكون ساكنة لأنها تعتمد على المناقشات في الاتهام والدفاع ما بيــن هيئة تتربع على منصة القضاء وهيئة دفاع وجمهور جالس على المقاعد ، ومتهمين جلوساً أو قعوداً في قفص الاتهام ، فما البال والمشهد صامت .

ولأن التعبــير الحركـــي فـــي هـــذا الموقف أو الحركة - كما يطلق عليها الكاتب - صـــامت . وبتحلـــيل الصورة تتكشف علاماتها حيث (صورة ضخمة لأهرامات الجيزة الثلاثة) وهي أول ما يطالعنا بعد العنوان " المطب المستمر الدائم " وهما علامتان تفسر العلامـــة الأولـــى العلامة الثانية .. وتفسر العلامتين علامة ثالثة تتمثل في الكرسي ذي المســـندين والظهر العالي ذي الطراز السريالي المستوحى من الطراز الفرعوني والقائم

---

[1] عصمت داود ستاشي ، الصمت الحالات من ١ - ٥ (سيناريو مسرحي) مجلة (الإنسان والتطور) الأعداد ، يوليو - اكتوبر - ١٩٨١ ، يناير ، أبريل ، يوليو ١٩٨٢ القاهرة ، جمعية الطب النفسي .

منعزلاً في المساحة الخالية – وتلك علامة رابعة – يجلس عليه شاب شبه عار وتلك علامة خامسة .

في تحليل العلامات وفك شفراتها :

الأهرامات : رمز الحضارة المصرية القديمة .

المساحة الخالية : رمز الخواء .

الكرسي الفرعوني الطراز : رمز الراحة والاستقرار الأزلي القديم .

الشاب الجالس على الكرسي شبه عار : رمـــز القـــناعة والرضـــا بالحياة البدائية والاســـتقرار والقعود دون عمل ربما عملاً بمقولة ((لو علمت الغيب لاخترم الواقع)) حتى ولو كان بدائياً !!

عنوان " المطب المستمر أبداً " : رمز الاستمرار الأزلي .

وبتجمـــيع هذه العلامات وربطها بعنوان " المطب المستمر أبداً " نخلص إلى الفكرة التي رمى إليها الكاتب بلغة الصورة تلك التي تكشف عن ارتكان ذلك الشاب شبه العاري على تـــراثه والاكـــتفاء بذلك ، دون التفات لما حوله من تطور يجري في العالم وبذلك القعود المطمئـــن علـــى مقعد تراثه الفرعوني وما يمثله يكون في مطب مستمر ودائم ، وهو ما يســـتوجب محاكمـــته وإدانته على ذلك القعود المطمئن متقيداً بماضي أجداده وحضارتهم والعـــالم حولـــه يعـــج بحـــركة غريبة ومؤثرات ولغات غريبة عليه لا يعرف عنها شيئاً ومستحدثات إليكترونيات تتحكم في مقدراته ومن هنا فإن الشاب القاعد والعاري والجاهل بلغة العصر محكوم عليه بالتخلف فما عريه هذا إلاّ رمز عري من الفكر رمز بدائية .

إن القراءة الدلالية لتلك اللوحة وفق (ديمارس Demarce) قد تمت عن طريق التعرف علـــى الســـمات المتشابهة أو المتكاملة لمختلف الدلالة طوال العرض [1] وذلك يتحقق عن طريق الخيال فهو " يعنى بأوجه التشابه بين الأشياء " [2]

إن هـــذا السيناريو الحركي لا ينطبق عليه وصف البانتومايم لأن فن الميم تمثيل صامت لفعـــل ، وليس لصفة. والحالة التي ترسمها الحركة الأولى تلك ، هي أقرب إلى تصوير صفة منها إلى تصوير فعل .

---

[1] راجع : د. سامية أسعد ، الدلالة المسرحية " عالم الفكر ، مرجع سابق ص ص ٨٠ – ٨١ .

[2] راجع : د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠١ م.

الفصل الثاني

مدخل إلى : فن (الميم) *

* ترجمة بتصرف لكتاب Clude Kipins, The Mime Book. ، مصدر سابق

" الميم "

هــو التمثــيل بغير كلام ، وهو الأداء البصري الكامل في موقف واحد ، وعلى ذلــك فهــو يتضــمن استخدام عناصر (التكوين ، التصوير ، الحركة ، الإيقاع) . وهو أصـــعب مــن التمثيل بكلام الممثل. وفي كلا الحالتين لابد وأن يجيد الممثل التمثيل بدون كــلام لأنـــه يتعيــن على الممثل الذي يكون في حالة إنصات لممثل آخر يتكلم في مشهد يجمعهمـــا أن يظهـــر انفعاله بفكرة الممثل المتكلم مستخدماً رأسه بما تتضمن من أجهزة الإبصـــار والســـمع والشم وآلية الفم الحركية وحركات الرأس والرقبة الإيمائيتين وكذلك أطرافه من يدين أو ساقين ..إلخ.

فهو : يصغي

يفكر في الرد

يلتقط أنفاسه

يلقي بتلميحه قبل رده

وفن الميم يعد عنصراً من عناصر الإخراج المسرحي الخمسة الأساسية :

فالإخــراج يعــتمد علـــى عناصر أساسية هي : التكوين ، الحركة ، التصوير التخيلي ، الإيقــاع ، الأداء الدرامي الصامت (بانتوميم) والبانتوميم شيء والشغل المصاحب شيء آخر . وإن كان الفصل بينهما يعد أمراً صعباً.

إذ أن المــيم يعــتمد على تجسيد فكرة ما أو موقف ما تجسيداً حركياً تعبيرياً بشكل كامل يستخدم الرأس والرقبة والأطراف والجذع كلاً حسب دورها في تجسيد الموقف . ولنأخذ لذلك مثلاً الابتسامة في الميم والابتسامة في الشغل المصاحب .

الشغل المصاحب : في مشهد يجسد لحظة لقاء حبيبين تخيل موقف ما فيه ممثل وممثلة يجســدان موقفاً غرامياً بالصوت وبالصورة فإذا كان عليهما أن يجسدا لحظة بداية اللقاء فــإن كــل منهما يبدأ صوتاً وحركة في آن معاً بالتحية المعبرة عن شوق شديد ووله متقد ويهمنا تسجيل هذه اللحظة حركياً :

١- يتجهان كل نحو الآخر في حركة نشطة على الوجه الآتي :

- الرأس تنتصب إلى الأمام الأعلى في اتجاه الحبيب
- العينان مشعتان مركزتان أماماً في اتجاه وجه الحبيب .
- الأذنان تبدوان منتصبتان انتصاب أذني الديك لحظة الإنصات .
- الكتفان والصدر في حالة استقامة
- الأنفاس تتلاحق
- الابتسامة على الشفتين

- مع ميل قليل بالرأس إلى اليسار
- الذراعان ممدودتان إلى أسفل الأمام والكفان مفتوحتان لأعلى وللداخل والأصابع غير مشدودة .
- الجذع يهتز اهتزازات خفيفة وتلقائية تعبيراً عن طرب داخلي لدى كل منهما .
- الخطـوات طويلــة المســافة واثقة وسريعة وقد يحدث العكس إذ تأخذ في البطء ثم التوقف عند تمام الملامسة أو الاحتضان ونوم الرأس على الكتف بالتبادل اللحظي . ثــم الــتفاف الأذرع والأيــدي يلامس باطنها الكتف أو الخصر المقابل . ثم إضافة لمســات بالأصــابع كالربت على الأكتاف أو التقبيل أو الخلخلة البسيطة في التكوين للتمكن من النظر في عيني أو وجه الطرف المقابل في مشهد التجسيد هذا ثم معاودة الاحتضان. فهذا الذي حدث بالتفصيل من الناحية التجسيدية الحركية هو من فن الميم إذا تحققت به فكرة كاملة أما إذا صاحب ذلك كلاماً مثل كلمات الترحيب أو الشوق أو الحب إلخ. مما يدخل في نطاق تصوير الموقف ذاته صوتياً وحركياً في آن معاً فإن الحركة التي تمت تعد حركة مصاحبة أي لا تدخل في نطاق التمثيل الصامت ولكنها تعد حركات تعبيرية مساعدة حتى يتوافق المعنى المراد تجسيده بالحركة مع الصوت.

وهــا نحــن قــد رأينا عندما قمنا بتجسيد موقف ما أو فكرة ما في مشهد من المشاهد قد استخدمنا أعضاء الجسم كل عضو حسب طبيعته إبصاراً كان أم سمعاً أم لمساً أم مشياً أم إيمــاء فــي الإســهام بما أوتىَ من قدرة مادية على الحركة منتظمة عن طريق المخ مع بعضها بما يلائم طبيعة الموقف الذي يجسد مضافاً إلى حركتها طبيعة هذه الحركة أو هذا التعبــير أو هــذه اللمسة من حيث الزمن والشكل والسرعة والمزاج وهي مناسبة جميعاً للتعبير عن المعنى أو العاطفة المطلوب تجسيدهما .

ومعــنى هــذا أنــنا حينما نحاول عملية التجسيد الحركي الصامت لموقف ما أو فكرة أو عاطفــة مــا فإنــنا نتوسل وصولاً إلى تحقيق ذلك بأعضاء الجسم المختلفة لتحملها بالقيم الجمالية والتعبيرية الملائمة ولذلك فإننا لابد وأن نتعرف جيداً على أعضاء أجسامنا ولابد أن نجــري معها حواراً طويلاً أشبه ما يكون بمناجاة بين أحباء حتى نأنس بها وتأنس بنا ونعايشــها وتعايشــنا ونسلمها خلاصة خبراتنا وعواطفنا النظرية لتسلمنا قيادها وتعطينا أفضــل ما لديها من قدرات على المرونة والعمل المتقن والأقرب تلقائية غير أن التدريب المستمر على الاسترخاء لأعضاء الجسم وهي عناصر فن الميم – :

(الرأس – الرقبة – الأطراف – الجذع – الأكتاف) من الأهمية بمكان.

عوامل التعبير الصامت

- الحــركة المســببة : يجــب أن تكون الحركة على خشبة المسرح حاملة في طياتها السبب الباعث عليها . وبمعنى آخر يجب أن تنفذ الحركة بغرض .

- الباعـث السـيكولوجي : وهـو عبارة عن العلاقات القائمة بين مختلف الشخصيات المسؤولة عن الحركة والتعبير الصامت .
- الـتوتر والحـيوية : البقاء في حال من اليقظة والانتباه في أثناء مشهد لا يخصك ، مسـألة تتعلق في الأكثر بالاستماع والتنفس الإيقاعي مع تدفق المشهد من حواليك . إنه مسألة الاحتفاظ بتوقيت المشهد بحيث يصبح ما تفعل أو ما تقول فيما بعد متمشياً ومتناغماً إيقاعياً مع ما سبق قوله أو فعله .

نقطة الانطلاق في التمثيل الصامت في المسرحية :

اسـتخدام الخـيال في التعبير الحركي استخلاص العمل المصاحب من القصة ، والموقـف ومـن طبيعة الشخصية والمكان والجو ومن الحوار إذ يعتبر الحوار من أكبر مصـادر الإلهام في خلق البانتوميم . (تناول هاملت للجمجمة في مشهد المقابر) فالحوار يوحي بالفعل المصاحب .

تقنيات التمثيل الصامت المصاحب :

فـي التمثيل الصامت ينبغي على الفور تقديم فكرة يسهل فهمها وهي متعلقة في العادة فيما يتعلق بالمكان الذي ستدور فيه الأحداث ، والشخصية ، والموقف . وكلما كان هذا التقديم متسماً بالوصفية الدقيقة كان ذلك أفضل إتقاناً " .

التمييز بين البانتوميم والفعل المصاحب :

البانتومـيم : أفعـال وحـركات إيحائـية تعبر عن موضوع كامل ومستقلً وهي تجتنب الاهتمام في حد ذاته حيث الاهتمام بكل التفصيلات والجزئيات بديلاً عن الكلمات المنتفية فالإيمـاءات وأوضاع الجسم والحركات غير المرتبطة بالأدوات المسرحية تسمى بانتوميم وقـد تكون مرتبطة ومتضمنة استخدام بعض الأدوات المسرحية ومع ذلك تسمى بانتوميم أو فعل مصاحب.

الفعـل المصـاحب : حركات مباشرة وغير إيحائية مثل حركات فتح أو غلق الأبواب ، ولفـات الـربط وإدارة قرص تليفون وكتابة رسالة والقيام بحركات وإيماءات وأية ردود أفعـال أخرى دون حوار أو دون مزامنتها مع الحوار . وقد كان المعنى القديم للبانتوميم هـو الحركة الممتدة بلا كلام . وكان التصوير الدرامي البانتوميمي يتضمن كلاً من الفعل المصـاحب والبانتومـيم الغـرض التعبير الصامت المصاحب المستخدم لإيضاح جوانب الشخصـية وإبراز قسماتها .. ولا ينبغي أن يجتنب الاهتمام في حد ذاته إنما هو فحسب مجرد وسيلة إضافية مؤكدة وموضحة ويختار منها ما هو مهم وضروري فحسب .

البانتوميم والهزليات :

لابـد وأن يكون التعبير الصامت في الهزليات ميالاً للمبالغة ، زاخراً بالحيوية . مـنزهاً عـن الحـرج . إن الهزلية مسرحية موقف حيث يجب أن يكون توقيت التعبير الصـامت من الدقة بحيث لا يدع فرصة للتفكير . وينشأ التعبير الصامت من ردود الفعل العاطفـية وحدها ، الهزليات ملأى بالتمثيل الصامت المصاحب الذي لا يمت بصلة للفعل الأساسي وإنما يحشر حشراً لمجرد قدرته على إثارة الضحك .

البانتومـيم والمـيلودراما : لابد أن يكون التعبير الصامت في الميلودراما واقعياً ، ومنفذاً بدقة وتصميم وأن يستخدم أساساً لتقوية الموقف أكثر منه لتقوية الشخصية .

البانتوميم في التراجيديا :

ينبغـي استخدام التعبير المصاحب البسيط والمباشر والأمين والأقل تطوراً عنه في الأنواع الأخرى .

البانتوميم في الكوميديا :

الضـحك يتطلـب موضوعية – تتفاوت كمية ونوع العمل المصاحب بطريقة عكسـية مـع القـيمة الفكـرية للكوميديا ففي الكوميديا الراقية نجد أن التمثيل الصامت المصـاحب أميل إلى أن يكون قليلاً وغير مهم وتحكمي ، ومع اتساع رقعة الكوميديا فإن التعبير الصامت يتخذ أبعاداً أكبر وأكبر وهو ما يلزم التحصيل التقنى بتجزئة التدريب.

الجزء الأول : الجسم بين الحركة والسكون

ليس هناك أبدع من جسم الإنسان في أجزائه المتناسبة وفي قدرته على التعبير عن إرادة الإنسـان وبلاغـة ذلك التعبير وجمالياته غير أن للجسم خبرة عن طريقها يتحقق صدق التعبـير وتـنوع صـوره ومسـتوياته والفنان الممثل والراقص يصقل حركته الجسمية بالتدريـبات المستمرة وأهمها تدريب الممثل والراقص على عزل أجزاء جسمه والتعبير بكل جزء على حدة .

أولاً : العزل : لكي نفصل أجزاء الجسم المختلفة يجب أن نبحث عن الوضع الذي نتخذه ، وإن تلـك الإشارات المنفردة ليست شيئاً في نفسها مثل وضع حيادي لاشيء يقال عن أي من حالتنا الجسمية أو النفسية

دعونـا نسمي موضوع الاستشهاد هذا " نقطة الصفر " . وهي تتضمن الوقوف باستقامة تامـة وثبات . وأعني بالاستقامة أن كل أجزاء الجسم المستقرة ارتكزت جيداً على الجزء الذي تستند إليه .

وأعنـــي بالثـــبات أن يكـــون الجسم ساكناً . ولسوف نختار ضمن أوضاع المشي الكثيرة الصعوبة، الوضع الذي يمدنا بالأساس الصالح لتوازننا : وضع المثلث المتساوي الأضلاع . وضـــع الصـــفر هـــو نفسه التركيز الصامد ، لكننا نتوهم وجوب القدرة الفورية على الوقوف باستقامة وبلا حركة والخطوة التالية بأن نحرك عضواً من الجسم بدون حركة أي جـــزء آخر . ففي بعض الألفاظ نحن نلجأ إلى أن نفصل جزءاً عن بقية المادة ويستوجب هذا حساً مجرداً تلقائياً وسهلاً وهو أمر بسيط ولكنه ليس سهلاً وليس من المعتاد أن يظل الجســم ســاكناً باستمرار والصعوبة في أبعاد ممارسات أساسية مستقرة دوماً بين الجزء المــتحرك وبين بقية الجسم عندما يتحرك عضو فمن الطبيعي أن يدفع الأعضاء الأخرى لكـــي تـــتحرك حوـــله إنه سهل في الحقيقة أن يحرك عضو معظم أعضاء الجسم فإن لم تـــتحرك فإننـــا سوف نجد ذلك أكثر صعوبة بينما يكون مقياس النجاح في هذه التدريبات الـــنظر بعـــناية إلى ما لا نحركه . كيف يمكنك أن تحافظ جيداً على سكون جسمك بينما عضو واحد فقط منه يتحرك . ما أن تبدأ فسيكون صعباً أن تحافظ على سكون بقية الجسم فبيـــنما يكون سكون الجسم محكماً يسرع تدريجياً ويسرع تدريجياً ببطء شديد فلئن تصبح هـــذه التدريبات شكلاً من الألعاب الرياضية فإنها تساوي الوقت الضائع في عملية تسخين العضلات وإرخاء المفاصل لكي يتجنب التوتر غير اللازم والآلام .

خلاصــــة : لكـــي نفصـــل الأجزاء المختلفة للجسم يجب أن نجد وضعاً لنبدأ منه الحركة ووضـــعاً لا يعني شيئاً في ذاته كوضع طبيعي أو متعادل يجب ألاّ يسفر عن شيء لا من الناحـــية البدنية أو النفسية ، ونطلق على هذا الوضع (وضع الصفر) . ويتكون من وقفة ساكنة ومستقيمة .

الاستقامة : كل جزء مسترخ ومتمركز بطريقة صحيحة على الجزء الذي يحمله .

السكون : أي أن الجسم بلا حراك .

وســـوف نختار خلال الأوضاع المختلفة للقدمين الوضع الذي يعطي أحسن وضع للاتزان وهو مثلث متساوي .

تدريبات على الفصل

لتمثيل موقف الإنصات :

يقوم الممثل بهذا التدريب أولاً :

١- فتح الساقين مسافة طولها طول الساق (مثلث متساوي) .

٢- السير بهذا التشكيل مسافة ما ذهاباً وعودة خلال حيز مكاني متسع ، عدة مرات .

فائدتـــه : تمكيـــن الممـــثل من القدرة على الاتزان والتحكم في أجزاء الجسم المختلفة (عناصر فن الميم)

ثانياً : الأطراف : أطراف الجسم هي الأيدي والأقدام والرأس

إنـــنا بهـــذه الأطـــراف ننشـــيء صلة مع البيئة فمن خلالها نحن نسجل نسبتنا إلى العالم الخارجـــي ، ونعرف بها أننا نمتلك حاسة لمس شيء ما من شخص ما وفي عالم التمثيل الصـــامت ، غالباً ما يوجد قليل من الاختلاف العارض بين المؤثر وتكوين اللمس . وهذه حقـــيقة .. ومـــثال ذلك : نحن نلمس الحائط ، لسنا معتادين القول بأن الحائط مؤثر فينا . لكـــن الممثل الصامت يجب أن يشعر بأن الحائط مؤثرة فيه . الجماد يكون حياً - قدر الإمكان - حتى يصبح حقيقياً .

والتمثـــيل الصـــامت عكس النموذج العادي في طريقة أخرى ؛ إذ أن الكلمات تأتي إلينا عندما ننصت ؛ يمكننا أن نقدر على أن نبدو مستكينين .

الممـــثل الصـــامت : " يمـــيل " رأسه - مثلما يفعل الديك عند الإنصات - أثناء تصيخان السمع إذ يستخدمها في تنظيم الاستماع . وفي التمثيل الصامت يوجد مجرد خيط رفـــيع بين الأفعال وردود الأفعال . ونحن نتصور ما نريده من بين ما نعرفه . لكي نعبر عـــن وضـــع الـــتوتر قـــد يكون على شخص ما في الصورة على الصفحة وتتابع النقف بأطـــراف الأصابع الذي يبدأ على الصفحة ، يمكنك أن ترى كيف تتحرك الأطراف لخلق ردود الأفعال الجسمانية المؤثرة .

ومـــن الأكـــثر أهمية في تلك المتتابعات أنك تستطيع أن ترى المسافة التي تحيط بالممثل الصامت، الموضوعات والأحداث التي سببت رد فعله .

فـــي واحـــدة - مـــن هذه المتتابعات - يمكنك رؤية ممثل صامت يجذب ويهز حبلاً . يمكنك رؤية الحبل ؛ بفضول وبسط أكثر ، يمكنك تصور ممثل آخر ، عند نهاية الطرف الآخر للحبل - حركاته وربما دوافع عضته إذا كان مجنوناً ، أو لعوباً ، أو خجولاً .

ثالـــثاً : الرأس : ليســت هناك حاجة لتأكيد أهمية الرأس لنا أن نعتقد أن كل العواطف والمشاعر، إنما تشع من الرأس . لاشك أن الرأس ودماغها تتجان ذكاء الرمز ، والحكم والقوة نفسها .

لكن عندما تكون الرأس مهمة فلسوف نكون حذرين ألاّ نعظم أهميتها ، خاصة عندما نفكر فــي مــراحل التمثــيل ..ســوف ألجأ إلى أن استعيد هذا فيما بعد ، عندما نتأمل الجذع والصدر، لأن الممثل الصامت يحرص على أن يوزع العواطف على بعض أجزاء الجسم.

حتى الآن ، مع أننا نتفق على أن الرأس يمكن أن تعتبر جليلة لكن فحسب عندما تقوم مقام العقل : الحاسة السادسة .

إن كل الأطراف تذكر ذلك الفضل ، فالرأس غالباً ما تكوّن معظم العرض . يمكننا إخفاء أيديــنا – نضعها في جيوبنا أو نضعها وراء ظهرنا . نستطيع رفع خصلة شعر . حتى أقدامــنا لا ترى . نستطيع أن نكسي أنفسنا بقماش حتى لا يستطيع أحد رؤية أي جزء من جسمنا . بمقدورنا أن نبدأ فهم طبيعة هذه الحركات بوساطة ضمها مع حركات أخرى .

وعندما تعمل الرأس "مع" أو "ضد" بعض أعضاء الجسم ، تتضاعف عظمة المعنى ومجال التعبيرات يكون أعظم اتساعاً .

لكي تتعلم كيف تحرك الرأس بدون حركة أعضاء أخرى من الجسم ، ربما تكون مساعدة جيدة لو أننا نفهم كيفية تحرك الرأس . أن تبقي على وحدة التعادل العام .

إن الرأس تسمح للربط من زوايا التنويع ، بالطبع ، داخل حدود معينة .

الرأس ترتكز في الحقيقة على محاور فقرتين : (فقرة أطلس) .

وهي الفقرة الرئيسية الأولى ، وفقرة (اكسيس) الفقرة الثانية المحورية .

وتســمح فقــرة (أطلس) للرأس بالحركة أعلى وأسفل . نجعلها كما تحب عندما نومئ بالموافقة؛ وفقرة (أكسيس) تستخدم لدوران الرأس من جهة إلى جهة ، بالمثل عندما نومئ فــي حالة عدم الموافقة . إننا عندما نتحكم في هذه المحاور ، فسوف تلوح الرأس جالسة على الرقبة كما لو أن قمة العمود الفقري كانت قادرة كلية على ما يبدو على تحدي جاذبية بقية الجسم .

وسيكتشــف ممثل ما – على الأخص – أنه لن يكون ضرورياً أن يحرك الكتفين ، أو حتى الرقبة، لكي يتوافق مع ممثل ما .

تدريب : (نعم – لا)

في جلسة التدريبات الخاصة بالرأس سوف أشرح كيف تؤدي التمرين بوساطة سؤالك عن قضــية، لتومئ برأسك كما لو كنت تقول " نعم " ، وفي سؤال آخر ، تهز رأسك كما لو كنت تقول " لا "

لكـــن ما يستحق الذكر هو أن توجد مهارة مباشرة في العلاقة بين حركة الممثل الصامت وبيـــن المعـــنى الشـــفهي لإيماءاتنا اليومية حركة فوقية تحتية كيفما اتفق . يكون لغالبيتنا الشيء نفسه مثل إيماءة بالموافقة لكن لا يكون أكثر من صدفة ملائمة (في الهند مثلاً فـــإن عرضي لهذه التدريبات لم يصنع تعاطفاً بينما هو الآن من القواعد ، فحركة الرأس فوق - تحت تلك لا تعني "نعم " لكنها تعني "لا")

ونحن عندما ندخل عالم التمثيل الصامت يجب أن نحصل على العالم الشفهي ومعانيه .

نحن لا نستطيع قراءة الحركات كما لو كانت مجرد كلمات صامتة منظومة معاً في كتابة نظرية مختزلة .

هـــذه الحركات تطور حركتنا الدائبة . وهذه هي الحقيقة أحياناً إذ يمكنهم التحول بوساطة كلمة أو جملة ، لكن غالباً عندما يتكلمون من خارج عالمهم الوحيد ، قد يخلق ممثل مسافة للتمثيل الصامت ليكون موجوداً ، إلى جانب الأحداث وصور تخيلاته .

تمرينات للرأس :

١- ذبذبة : حركات (علوية - سفلية): هذه سلسلة من " نعم " أهتم بأن تحرك الرأس فحسب .

٢- حـــركات من جانب - إلى - جانب : الرأس تستمر على الدوام رأسياً كأنك تؤدي سلسلة من "لا" أيضاً لا تدفع الرأس أبعد من الجانب وإلاّ فسوف تصدع رقبتك

٣- اهتزازات جانبية : هذه سلسلة من " ربما " دوران الرأس حول خط وهمي متساو مـــا بين الأنف وفقرة أطلس . سيظل طرف الأنف بلا حركة فعلية . لممارسة هذا التمرين ، ابدأ بهدوء منتظم وإصبع على طرف أنفك ليساعد على حفظها ثابتة .

٤- ضم الحركات : تضم التمرينين (١ ، ٢). ترسم الرأس دائرة كاملة - أسفل - جانـــب - أعلـــى - أسفل . عندئذ تضم التمرينين (١ ، ٣). ترسم الرأس دائرة صغيرة - أسفل - هزة - أعلى - هزة - أسفل .

التقليد عند الممثل الصامت :

يعتمد على حركة سريعة قادرة على نقل هذا المعنى بفعالية .

حـــرك رأسك كما لو كنت في حالة إيماء بالموافقة ، لكن افعل هذا في اهتزازات متتابعة سريعة ؛ يمكن أن تظهر المعاناة على إثر لطمة في الرأس ، وأكثر الطرق شخص كرتون ينشط في تقرع رأسه على سندان الحداد(مطرقة)

أو أنك ستظهر الارتعاش من الخوف إذ تجعل الاهتزازات نفسها تنبض .

يســتطيع ممثل أن يكون أكثر تمهيداً باهتزازات نموذجية ، ويستطيع ممثل آخر أن يخلق حركة إيهام في موضوع آخر من ذاته . والمثال التقليدي لهذا هو مطاردة فراشة (مارسيل مارسو) (*)

التمرين على مطاردة فراشة

نــتأكد أن الفراشة على مرأى . الفراشات خارج شبكة مارسو بالضبط . مداهنات الرأس الســريعة تقلــد الفراشة بينما استمرت معها محاولات مارسو - لصيدها - . ويرى جمهور الحاضرين فحسب حركات مارسو ، ولكن الفراشة تتجاوز نظام رؤية الجمهور .
وفــي متابعة الفراشة نصادف القاعدة الرئيسة لفن التمثيل الصامت : يجب أن ننتحل سبباً لكل نوع من التأثيرات .

إذا ضــاعف الممــثل الصــامت من تأثير ملاحظة فراشة ، سيجذب انتباه جمهوره إلى الفراشــة بعد أن كان قد اضمحل ونحن نسمي هذا جسم الشخصية الخارجي ، تضامناً مع تأثير منظور محاكاة الممثل الصامت .

لــذا فنحن نتعلم لنتقن هذه الحركات ، هنا سوف يكون السرور أكيداً بوضع الممثلين عند بعــض الممارســة المباشرة . إن قائمة التوافقات ضخمة . غير أن واحداً يجب أن يكون كثير الاعتناء بالتطوير ، هكذا كما في علم النحو .

إن ســجل التعبيرات المقررة يمكن أن يصبح حركات متوازنة ، انطباعات ، انفعالات ، موضوع جدي في قالب هزلي ، كأشخاص احتياطيين في عمل ميلودرامي فقير .

رابعاً : الوجه :

لقــد تعلمنا حتى الآن كيفية فصل أجزاء الجسم المختلفة والوجه واحد من أجزاء الجسم التي أخذت في الفصل .

أرينــي يــد الرجل بدون أن تثبت شخصيته ، سوف يقلقني ذكرك لاسمه . أريني وجهه ولسوف أعرفه .

وجوهــنا هــي شخصيتنا ، علامتنا المسجلة . لا بدائل مقبولة يستطيع شخص ما أن يقلد إشــارات شــخص آخــر ، طريقة مشيه ، طريقة حركاته ، حتى صوته ، لكن أحداً لا يستطيع أن يقلد وجهه.

الوجه يشكل رؤية كلية أعظم ، أكثر حتى من الرأس .

وعــندما لا يكــون هناك وجه ، فنحن نشعر بالتوتر المضطرب مع الشخص الذي يجيء دون التأكد منه .

نحن نريد أن نرى العينين ، الفم ، الهيئة الكلية لتركيب ملمح من ملامح وجه واحد ما .

(*) هو أستاذ كلود كينج نفسه .

وعلـــي سبيل المثال : إذا نحن نزلنا نمشي في الشارع ، ورأينا شخصاً ما يمشي تطلعت رأسنا بألفة نحو ما يقول ذلك الذي يسير في الخلف ، وهيئة المشي وتلك الحركات نفسها تشـــبه شخصاً ما نعرفه وقبل أن ننادي سوف نتحرك نحوه ، كذلك يمكننا أن نلمح زاوية وجهه .

إذن فالوجه ليس أعظم أجزاء الجسم منظراً فحسب ؛ بل هو أيضاً ذلك الجزء الذي يجب أن يصنع المنظر .

خامساً : الأرجل :

الـــرجلان همـــا ذلك الجزء من الجسم الذي يكون على اتصال مستمر مع العالم الطبيعـــي . والواقـــع الوحيد هو أن الممثل الصامت دائماً ما يلمس الأرض وهو يمشي عليها . الحقيقة هي أن الأرجل تتصل بالأرض وبالأحرى يتقاطعان تقاطعاً جوهرياً . إننا مخلوقات أرضية ، أقدامنا تعلمنا مراراً وتكراراً أننا دنيويون، وترينا طبيعتنا البشرية .

تمرينات للأرجل :

أولاً :

١- الفخـــذ : حركات أمامية خلفية عن طريق موازنة الجسم على قدم واحدة مع مرجحة القدم الأخرى للأمام وللخلف .

٢- حـــركات من جنب إلى جنب عن طريق موازنة الجسم مرة ثانية على قدم واحدة مع مرجحة القدم من جنب إلى جنب آخر .

٣- تجمـــيع الحركات : اجمع بين التمرينين ١ ، ٢ المشار إليهما مع مرجحة رجلك عدد ثمان مرات في تراخ كأنك تتفادى تخبط القدم مع الأخرى .

ثانياً :

١- الركبة : حركات أمامية خلفية بعد موازنة الجسم على قدم واحدة . ارفع ركبة الرجل الأخرى ، وأرفس للخلف وللأمام .

٢- حـــركات مـــن جنب إلى جنب : مرة ثانية وازن الجسم على قدم واحدة . ادفع ركبة الساق الأخرى وارفس أماماً وإلى الخلف بطريقة جانبية .

٣- ضم الحركات : اجمع بين التمرينين (١ ، ٢) ستؤدي رقصة (فرنش كان كان).

ثالثاً :

١- الرسغ : حركات فوقية تحتية بعد أن توازن الجسم على قدم واحدة - ارفع الساق الأخرى وحرك قدمك فوق تحت .

٢- حـــركات من جنب إلى جنب : في نفس الوضع أكثر من حركة قدمك من جنب إلى جنب

٣- ضم الحركات : ضم التدريبين (١ ، ٢) سوف تصنع دائرة بقدمك .

صياغة الموقف في التمثيل الصامت :

يجب أنْ يصوغ ممثل البانتوميم الموضوع الذي يريد أن يعبر عنه تعبيراً حركياً صامتاً؛ تماماً كما يفعل الطالب الذي يتوجب عليه أن يكتب موضوعاً إنشائياً تعبيرياً باللغة العربـــية أو باللغة الأوروبية . فإنه يبدأ أولاً بكتابة (رأس الموضوع) ثم بعد ذلك يكتب عناصـــر هذا الموضوع . ثم أنه بعد هذا يشرع في صياغة الموضوع صياغة يهتم فيها بالـــزخارف اللغويـــة والصور الجزئية التعبيرية ويشحنها بالعواطف والأحاسيس وأنواع الوصـــف الظاهـــري التي يسترجعها من ذاكرته البصرية ومن ذاكرته السمعية واللمسية والذوقـــية إلخ . ثم هو يهبها حياتها التي يمدها بها من جملة أحاسيسه الداخلية ومشاعره ووجدانـــه حيث يعكس شعوره نحو جزئيات الصورة الظاهرية ظاهريات الصورة الكلية للموضـــوع وهكـــذا يأتي موضوعه غاية في التعبير على المستوى الكلي والجزئي . هذا بالضـــبط كما يجب على ممثل البانتوميم أن يفعله يبدأ باختيار موضوع ثم يضع له مقدمة أو تلخيصـــاً ثـــم يدعـــم هذا الإيجاز العام للموضوع بالعناصر التي يجب أن تكون أكثر تفصـــيلاً ثم هو بعد ذلك يزخرف بالعناصر الأكثر جزئية بحيث يثري التعبير أو الصورة الحركـية . وإذا كانت لغة الكاتب في موضوع تعبيري هي لغة الكلمات والحروف . فإن لغـــة الممـــثل الصـــامت هي حركة اليدين والذراعين ولمسات الأصابع والرأس والعينين والحواجب والشفاة والفكين والرقبة والكتفين والجذع والساقين والقدمين بما لها جميعاً من مرونة شديدة تمكنها من تجسيد المعاني والعواطف والانفعالات والسلوكات المتباينة .

الجزء الثاني المشاهد الفردية (بانتوميم)

١- زعـــيم سياسي يخطب (تفصيلات وهمية مساعدة) : ميكروفونات ، أوراق ، كوب مـــاء ، منديل أو أكثر ، منصة ، عصا ، غليون تبغ ، خلفه إطاران فارغان ، يمكن أن تقطـــع الكهـــرباء، يجفف عرقه بأوراق الخطبة يتمخط فيها ، يلقيها في سلة كتب علـــيها (م / ش١) ، يعاود تفريغ السلة الأولى في سلة ثانية كتبت عليها عبارة م / ش٢

٢- فـــتاة محجبة في أوتوبيس : (تفصيلات مساعدة) النظر شذراً للركاب المتخيلين مـــن التمتمة، الالتفات خلفها بحدة ثم الاستدارة مع التمتمة ، الالتفات يمينها بحدة ثم الاستدارة بعد لكز راكب متخيل وله شارب ، لكز من على يمينها ومن على يسارها مع رفس من خلفها ، تطلب من السائق التوقف إضطرارياً وتجادله ، حركة المكابح فـــي المحطـــة وانعكاسها التعبيري على الفتاة ، خلعها لملابس الحجاب فور نزولها والكشف عن كونها رجلاً ، إظهارها لحافظة النقود التي نشلتها .

٣- مشهد صياد سمك بالبوصة : (أدواته الوهمية) بوصة بسنّارة ، سلة بها الطعوم والعيش ، سلة للصيد :

- علاقته بالبوصة التي تشكل رأس ماله
- علاقته بالمكان الذي يمارس عمله فيه - كيف يختاره - .
- علاقته بالبحر
- كيف يلقي بالسنارة
- كيف يراقب حركة السمكة والفلّة
- كيف يجذب السنارة - ببطء أو بسرعة وحركة المد والجزر .
- كيف يخرج السمكة من السنارة
- كيف يعاملها وكيف يتعرف على نوعها ووزنها .

٤- موقف عروس وعروسة (أخرس وخرساء) ليلة الدخلة في غرفة النوم :
٥- سرادق مأتم عزاء ليلاً : التصنع في التعبير الجماعى عن الحزن .
٦- زفة وهمية (احتفالية) للعريس الأخرس في ميدان (أبي العباس) .



الفصل الثالث

الارتجال فى فنون التمثيل



الارتجال في فنون التمثيل

حول مصطلح الارتجال :

الارتجـال فـي الفـن هو محاولة الفنان المبدع في الوصول إلى بلاغة الخيال الأدائـي ارتكـازاً على الخبرة العريضة في مجال التخصص مدعماً بتخصصات أخرى متصـلة بفنه ، بحيث يؤديها عفو الخاطر دون إعداد مسبق وفق نص أو تدوين ، بحيث يـؤدي إيداعه المرتجل إلى توجيه خيال المتفرج وحفزه على إكمال الصورة المجسدة أو المشخصة (المؤداة) أو الرسم ؛ بإكمال الفجوات التي يتركها الارتجال ويحقق في الوقت ذاته أفق توقعاته .

والفـنان فـي الارتجالية يجب أن يكون قادراً على أن ينقل لآخرين أو لنفسه فحسب عن طـريق بيئة ما ؛ معنى أو شعوراً ناشئاً عن المعنى. وهو هنا لا يختلف عن الفنان الذي يـبدع اسـتناداً إلى نص في حالة التمثيل أو الإلقاء أو الغناء أو العزف أو الرسم .. إلى آخـره .. وفـي كـل الأحـوال فإن المرتجل المبدع يكون سيداً للمادة التي يوظفها في ارتجاليته لا خادماً لها ، بحيث يعكس مهاراته الإبداعية بوضوح يكشف عن بصمته الفنية وعن سرعة بديهة وحضور طاغ.

والفـنان المرتجل ليس مجرد ناسخ لإحساسه بالواقع من خلال ارتجاليته، لكنه يعمل دوماً خلال أدائه على توجيه إحساسه بالواقع إلى النقطة التي يحقق عندها اللاتكامل في التعبير لا مجـرد التعبـير فـي أي شكل يبدعه متخذاً ما يناسب ذلك من الحركات والكلمات أو الـنغمات ومـن حيوية إيقاعية وتوافق في العناصر أو تعارض في وحدة ، فيما يمكن أن نطلـق علـيه (المونتاج) إذ يضيف إلى الصورة في مرحلة تكوينه لها ويحذف منها شأنه شـأن المـثال ، حتى تستوي قطعة جميلة تقف على قدمين من الفكرة التي نهض لإعادة تصويرها عن طريق الأداء التمثيلي .

يقول س. إي مونتاج C.E.Montague (١٨٦٧-١٩٢٨) " [١] إن الفنان يعربد بحرية في فهمـه للواقع، وبعدئذ يضيف إليه عاطفة صحيحة ليمسك ويحدد بالكلمات أو السطور أو الألوان أو النوت الموسيقية أو أياً ما كان مجاله "

وفـي الارتجال فإن الممثل مثله مثل الكاتب المسرحي يمكنه أن يحذف كل التفاصيل غير الضـرورية وكـل الدقـائق الدخيلة التي تؤخر وتضعف الفكرة وتبعد أداءه عن تشويق المتفرج .

---

[١] س. إي . مونـتاج ، مذكـور عـند إدوين ديور ، فن التمثيل ، الآفاق والأعمال ج٢ ، ترجمة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي ١٩٩٩ ، ص ٣٣٣ .

ومعلـــوم أنـــه "فـــيما بين الممثلين والمتفرجين توجد اتفاقية ضمنية مستترة بأن الممثلين سيسمح لهم بأن يستحضروا في أذهانهم وفي مخيلاتهم هذا العالم الخيالي الروائي .. وهذه الاتفاقـــية تذيّل أدوات العرض وأجهزته وتمكن النظارة من فهم المسرحية. ويمكن وصف هذه الأعراف والعادات بأنها بلاغية . وهي تمثل الوسيلة التي بها يمكن إقناع المشاهدين بقبول الشخصيات والمواقف التي ترتبط بالمسرح لكنه ارتباط سريع الزوال " [1]

وهـــذا ينطـــبق على فنون التمثيل وفق نص مسرحي أو ارتجالاً ؛ فنظرة المتفرجين إلى أدوات العرض وأجهزته بوصفها ذيلاً للعرض المسرحي لم يحل دون فهم المتفرجين لما يقدم أو يعرض عليهم، وذلك مطابق لفن الارتجال بوصفه لوناً من المسرح المعني بالأداء ولا شيء سواه. فمرجعية التصوير ليس المنظر ولا الموسيقى ولا النص ولا المخرج ولا الأزياء وإنما الأداء الصوتي والحركي المتميزان بالخفة وروح الدعابة والحس الانتقادي الاجتماعي؛ اعتماداً في الأغلب الأعم على ما يعرف بالتداخل الزماني والمكاني ، وقطع تسلســل الحـــدث – إن كـــان هناك حدث – والاعتماد على الومضات الأدائية المستقرئة والمســـترجعة عـــبر الصـــور المـــتذكرة لا الأحاسيس وسرعة البديهة وخفة دم الممثل وحضوره الطاغي الذي يجتذب الجمهور في تدفق أدائي لا يقطعه أو يوقفه أحد المتفرجين ؛ حيث يتمكن المؤدي المرتجل من نسج حوار مرتجل في مداخلة عابرة من متفرج هنا أو هـــناك . وهو أداء يمكن وصفه تقنياً بالأداء السردي الانعكاسي الذي يقوم على اقتباسات مـــن نصوص شعرية ودرامية وغنائية وتراثية كاستعارات يعكسها المرتجل في أدائه في مهـــارة وبـــراعة أدائية يستنجد بها عند الضرورة للتلاحم الحواري أو النقاشي أحياناً مع متفرج أو آخر؛ بحيث يعمل الممثل المرتجل عند اقتباسه لفقرة حوارية أو بيت شعري أو مـــثل أو نـــص أو حديـــث ديني أو نكتة اجتماعية أو سياسية، يعمل على إكساب الفقرة المقتبســـة (المـــرتجلة) معنى جديداً في إطار سياق الموقف المرتجل عبر أدائه الحاضر ارتكـــازاً علـــى ما هو معلوم في فن المسرح إذ أن "أي شيء بمجرد ظهوره على خشبة المسرح تفقد صفته الأولى: يبدأ اكتساب المعاني ؛ قيمته الاستعمالية تتغير، وأحياناً تزول بفعـــل قيمـــته الدلالـــية ومـــع كل فالمهم ليس فيما يعنيه الشيء بقدر طريقته في اكتساب المعاني. وفي مسار المعاني الذي يغذيه طول فترة العرض " [2]

---

[1] اليزابيـــث بيرنـــز Elizabeth Burns (١٩٧٢) مذكـــور عند بازكيز شو B.Show سياسات الأداء المسرحي ، ترجمة: د.أمين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٩ ، ص ٤٠ .

[2] بـــرنار دور ، العـــرض المسرحي المتحرر ، ترجمة د. حمادة إبراهيم ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السادس ، ١٩٩٤م ، ص ١٥١ .

والممـــثل المرتجل ينطبق عليه قول "ديدرو" [١] عندما أشار إلى (أن الممثل الكبير ؛ لأنه لاشيء ، ولا أحد فإنه يستطيع أن يكون كل شيء ، ومختلف الشخوص) ويضاف إلى ذلك الملحوظة الآتية : أن الممثل المرتجل يستطيع أن يكون كل شيء ، ومختلف الشخصيات أمام الجمهور دون سابق إعداد أو تمهيد .

وإذا كان مجال التمثيل وعلومه – بدءاً من القرن العشرين يفصل ما بين الممثل وفق نظام ستانسلافســكي النفســي ومــنهج بريشــت التغريبــي ؛ حيث لم يكن هناك غير "الممثل لستانسلافســكي فحسب والبريشتي فحسب، فلا يجمع بين الاثنين. أما اليوم فقد أصبح مثل هــذا الجمع وارداً " حيث " قامت علاقة جديدة بين الممثل وبين المعرفة . ولم يعد الممثل يكتفــي بتقديم "دوره" وعيناه مغمضتان وفكره معطل" "لذلك فهو يدرك أن من الواجب أن يــتدخل في كل شيء . ليس فحسب في الشخصية المطلوب أداء دورها . وإنما كذلك في مجموع العرض ، وما وراء ذلك أيضاً"

فــإن ذلك أكثر التصاقاً بمهمة الممثل المرتجل خاصة وأنه المضطلع بعملية العرض بكل عناصــرها تأليفاً أو تصويراً وأداء ارتجالياً حاضراً ، فهو ينجز عرضه التمثيلي اعتماداً علــى مخزونه المعرفي لا على إحساسه ، لأن الممثل في الارتجال قد يضطر وربما في أغلــب الأحــوال إلى أن يتخذ أداؤه مسار الحوار بينه وبين بعض المتفرجين عبر فترة عــرض ارتجالــية، ومالم يكن مسلحاً بالاكتمال الثقافي والمعرفي فلن ينجح في مواصلة أدائــه الارتجالي. فهو على سبيل المثال يمكن من خلال ما حفظت ذاكرته من أبيات من الشــعر أن يــرد علــى من شتمه في أثناء عرض ارتجاليته ببيت مشهور للمتنبي سواء مباشرة كأن يقول :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص   فهي الشهادة لي بأني كامل "

بطــريقة غــير مباشرة حالة وجود جمهور عالي الثقافة فإنه يكتفي بقول صدر البيت الأول من قصيدة المتنبي نفسها :

" لك يا منازل في القلوب منازل .. .. .. "

فالمــثقفون ســيدركون أنــه قصد البيت الذي فيه " وإذا أتتك مذمتي من ناقص " وبهذا سيختلف التأثير من الضحك إلى مجرد الابتسام. وهذا معناه حالة الاستجابة والتواصل بين المــؤدي الارتجالــي والجمهور . غير أن اختيار الممثل المرتجل للبيت الأول أو للبيت المباشر في رد الشتم عائد إلى تقديره لثقافة جمهور ارتجاليته تلك. وهنا يمكن أن يقال إن الفعل المرتجل تقدير شخصي راجع إلى ثقافة المرتجل الممثل وتقديره لثقافة المتفرج كما أن رد الفعل عند ذلك المتفرج يكون مرتجلاً أيضاً.

---

[١] راجع : برنار دور ، نفسه ، ص ص ١٥١ – ١٥٢ .

وخلاصـــة ذلـــك أن التمثـــيل الارتجالي ليس أداء فحسب ، وليس تمثيلاً فحسب ، ولكنه طـــريقة لعـــرض المحصلة المعرفية للممثل ، ليس حول فكرة بعينها أو قضية واحدة أو موضـــوعاً ، ولكنها المعرفة التجميعية الانتقائية الشاملة التي حصلها ويعمل على تجديدها دائمـــاً وباستمرار ، والإضافة إليها وغربلتها وإتقان عرضها على المتفرجين بما يمتعهم ويـــتفاعل مـــع معارفهم ويضيف إليها بقدر ما يكتسب منها في حالة تبادل ارتجالي جدلي حاضـــر ، ذلـــك أن الممثل المرتجل في توجيهه نحو المتفرج ، يحاول أيضاً وفي بعض الأحيان أن يلتقط الكلام من الجمهور . وهو في ذلك يخرج عن إطار المركزية المعروفة فـــي فـــن العرض المسرحي حيث يشكل النص المؤلف المحور الذي يدور حوله التمثيل والإخـــراج وكـــل عناصر العرض المسرحي ، فالمرتجل في تمثيله في وسط المتفرجين دائماً يلتقط بعض الكلمات ويسمع ما قد يدور بين متفرج وامرأته أو ابنه أو صديقه أو من يجـــاوره فـــي دائـــرة الجلوس وهو يرهف السمع استشفافاً لما يتصور أنه يدور في ذهن متفرج أو متفرجة وينسج حوله صورة فرعية بالقول أو بالحركة والتحريك أو بالإيماء أو الإشـــارة وهـــو إلى جانب ذلك يعيد تصوير بعض حكايات أو صور يتذكرها سواء من طفولـــته أو من حكايات قرأها أو أغان أحبها وحفظها أو له عليها تعليق انتقادي ليغزلها وينســـجها في مصورته أو مشخصته الارتجالية وقد يخلط اللهجة العالمية بالفصحى وقد يخلط بعض كلمات أو عبارات من لغات أجنبية بلغته القومية التي يعرض بها وقد يتحول مـــن راو إلـــى مشخص أو مؤد أو ملق أو مهرج سواء التحم هذا الاقتباس أو الخلط في نســـيج الصورة المرتجلة أو خرج عنها في بعض المواقف، ذلك أن الارتجال غالباً ما لا يلتزم بخطة مسبقة ، ولئن التزم التزاماً ما جزئياً أو عمومياً؛ فإن الأصل في الارتجاليات هو الخروج عن المخطط السابق الإعداد ، وعدم الالتزام إلاّ بالخط العام للفكرة موضوع الارتجالـــية . ففـــي الارتجال تتضح ظاهرة البعد عن الأعمال الدرامية الجاهزة ، حيث تجتذب الممثلين "ظاهرة الرواية ليس باعتبارها مادة (خام) يمكن مسرحتها" [1] والممثل في الارتجـــال يتصـــرف مـــن تلقاء نفسه في إطار خط عام متفق عليه مسبقاً مع زملائه في العـــرض بعكس الممثل الملتزم بالنص والمجسد له.كذلك في الارتجال مجموعة الممثلين المشـــاركين في الارتجالية هم الذين يتحدثون وليس هناك مؤلف ما، فالممثل أو مجموعة الممثليـــن المشـــاركين مـــن خلال ورشة مسرحية على الارتجال هو المؤلف أو بالمعنى الدقيق أحد مؤلفي التجربة الارتجالية للعرض المسرحي المرتجل وهو أحد مخرجيه وأحد مصممي أزياءه ومؤثراته الصوتية وموسيقاه وإضاءته أيضاً بل ملصقاته الإعلانية . وفي الارتجـــال تكـــون عملـــية الأداء مفتوحة بمعنى أن العرض قابل للإضافة وقابل للحذف

---

[1] نفسه .

بوســاطة التنسيق الجماعي لمجموعة المؤدين الارتجاليين وتناغمهم. وبذلك يفرز العرض مــن خــلال فــنون الارتجــال التمثيلي معان جديدة يوماً بعد يوم وذلك مرتهن بالتفاعل الجماهيري للمتفرجين ما بين ليلة عرض وليلة عرض تالية. وبذلك يؤكد الممثل من خلال الارتجــال مهاراتــه وشخصيته أو بمعنى آخر يضع بصمته الفنية ويستعيد سيادته على المسرح بعد أن تخلص تماماً من كونه مجرد وسيط بين العرض والمتفرجين وأصبح هو نفسه العرض .

الارتجال الزائف

إن الــتأمل عــبر مبحــث الارتجال قد يكشف عن اتكائه على نص أو لازمة تكميلية في العرض وهو هنا في هذه الحدود لا يعدو أن يكون لوناً من ألوان الاقتباسات المتقطعة بين عــدد مــن المواقــف فــي ارتجالية العرض الواحد. كذلك قد يكشف عما يمكن تعريفه بالارتجــال الــزائف حيث يتظاهر بعض الممثلين بأنهم يرتجلون وهم يعلقون ويمزحون ويسخرون والممثل في حالة الارتجال أو حالة تجسيد شخصية في نص يبذل جهده متحملاً مسؤولية المخاطرة والفشل، غير أن المرتجل تكون تبعية فشله أو نجاحه أشد تأثيراً على مســتقبله الفنــي، ذلك أن الممثل في الارتجالية ينطلق من فكرة وليس من عاطفة فهو لا يعــبر عــن النفس ولكنه يعبر عن فكرة وهو لا يعني بإدراك ذات الفرد بل يعنى بإدراك ذات المجتمع نفسه. وبذلك لا يكون التمثيل الارتجالي سوى تفسير تشخيصي. تفسير للفعل المؤدى لا النفس فالذات الخاصة بالممثل بمخزونها الانفعالي الذي أشار إليه ستانسلافسكي وعول على اعتماد الممثل عليه لا يستبعد الممثل المرتجل لأنه يهتم بالفعل ولا يركز على الشــعور الذاتي للممثل. وهو بذلك أقرب إلى منهج مايرهولد الذي يرى أن "الحركة هي أقــوى وسائل التعبير في خلق عرض مسرحي. دور الحركة على المسرح أهم من دور العناصر الأخرى .. إن الجمهور يتعلم أفكار الممثل ودوافعه من خلال حركاته" [1] ومعنى ذلــك أن الأسلوب في الأداء المرتجل نابع من شخص الممثل نفسه والممثل المرتجل لديه الــثقة فــي أن جسده يعبر بنفس الكفاءة التي يعبر بها صوته ليس عن شخصه ولكن عن فكــرة مــا لــم يحضر لها تفصيلات من قبل ويكون عليه ارتجال القليل من التفصيلات الصوتية والحركية والإيمائية التي تصور الفكرة التي شرع في عرضها .

والممثل في الارتجال مزدوج وينقسم إلى قسمين؛ أحدهما: يجد الفكرة ويستوعبها والثاني: يســاعد على توصيلها للمشاهد وهو في توصيله للفكرة عبر الأداء التمثيلي لا يبحث عن صــفات كــان يمــتلكها أو مشــاعر يستدعيها ويعيد تشخيصها. وذلك أقرب إلى منهج

---

[1] فسيفولود مايرهولد ، في فن الممثل ، ترجمة شريف شاكر ، بيروت دار الفكر ، كانون الأول ١٩٧٩م .

كوكللان، فالتمثيل عنده فن مناظر لفن رسام الصورة: من خلال الرونق الوضوح ، عبير الشعر ، الرؤية المتبصرة ، للمثالي في أسلوب ، فلا فن بلا أسلوب [1]

وإلـــى جانـــب ذلـــك كله فإن الممثل المرتجل من حيث تقنية الأداء لديه ميل واضح إلى الحديث الجانبي والشغل المسرحي والإيماء والصوتيات غير الطبيعية: (المسرحانية) فهو لا ينشـــغل بالعاطفة الحاكمة التي يتقيد بها الممثل في نظام ستانسلافسكي وهي التي تشكل الدافع الرئيسي أو الخط المتصل وفق تعريفه.

كـــان يعمل على تجسيد الإحساس بالشهوة للسلطة كما يتوجب على ممثل دور (ريتشارد الثالث) وفق منهج ستانسلافسكي أو يعمل على تجسيد الإحساس بالفضيلة كما يتوجب على ممـــثل هاملت حسبما يرى ستانسلافسكي أو الإحساس بالخديعة عند تمثيل دور عطيل أو الإحســـاس بالفجيعة أو المفاجأة الفاجعة كما هو عند لير أو الإحساس بالندية كما هو حال تجســـيد أنتيجوني وفق منهج ستانسلافسكي النفسي ولا الإحساس بالمسؤولية والالتزام كما يتطلبه المنهج نفسه في تمثيل دور أوديب ولا الإحساس بالرغبة في إهانة ذات الطبقة من خلال الذات الفردية كما يتوجب على ممثلة جوليا وفق ذلك المنهج ولا الإحساس بالتوحد مع الأب كما هو حال الكترا ولا الإحساس بأن الممثلة رسول العناية الإلهية المنقذة للوطن كمـــا هـــو الحال عند تجسيد الدوافع عند جان دارك ولا الإحساس بالندية لساري عسكر الفرنســـيس كما هو حال سليمان الحلبي ولا الإحساس باحتقار المجتمع للذات الشايلوكية.

لاشـــيء ممـــا يعرف بالعاطفة الحاكمة حسب نظام ستانسلافسكي يلتفت إليه عند الممثل الارتجالي. فممثل الارتجال يتخيل ويعيد تصوير الفكرة لا أن يكون شخصاً آخر غيره هو ، وهـــو بذلك يكون قريباً من نظرية ديدرو عن الممثل: وهو لا يقنع بأن يكون نفسه لأن المبتدئ فحسب يكون قانعاً بأن يظل نفسه ذلك أن الطريقة المؤكدة للتمثيل بأسلوب محدود ومتوســـط هـــي تمثيل المرء لشخصيته هو طول الوقت" [2] والمرتجل أيضاً مبدع شرطي الأسلوب بمعنى تقديم العرض مشروطاً بأن يكمل المتفرج نقصاً في إبداعه أو رسمه وهذا هو عينه ما دعا إليه مايرهولد وحققه وفق نظريته في فن الممثل تلك التي تعرف بالحيوية الآلية أو (علم حركة الجسم)

حيـــث "تفترض وجود مبدع رابع بعد المؤلف والممثل والمخرج – هو المتفرج فالمسرح الشـــرطي يقـــدم عروضـــا تجعل المتفرج يكمل إبداعياً رسم ما تقدمه خشبة المسرح من تنويهات" [3]

---

[1] إدوين ديور ، نفسه ، ص ٣٤٩ .

[2] ادوين ديور ، فن التمثيل الآفاق والأعماق ج٢ ، نفسه .

[3] مايرهولد ، نفسه ، ص ١٢٢ .

وهذا نفسه الذي قررته في مبحث سابق لي بعنوان (البعد الخامس في أداء دور مسرحي) غير أن هناك استثناء واحداً هو أن الممثل المرتجل نفسه المؤلف والمخرج والممثل. وإذا كان الممثل في المسرح الشرطي "لا ينسى لحظة واحدة أنه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم "[1] فإن المتفرج على ارتجالية ما لا ينسى لحظة واحدة أنه أمام ممثلين.

وإذا كـــان " يجب أن تحتل مجموعة الشخصيات مركز الاهتمام لدى المخرج في المسرح الشرطي" فإن الفكرة المرتجلة تحتل مركز اهتمام الممثل والمتفرج في الارتجالية.

والممـــثل المرتجل ينتصح بنصيحة "ولستمان" التي أخذ بها أينشتاين (نترك أناقة الخياطين والحذائين) [2] فهو يترك الأناقة في أدائه لممثل ستانسلافسكي ، كما أنه يضع قاعدة الحركة عند دافنشي موضع عنايته الدائمة فهو "لا يضع "حركات كبيرة في المشاعر الصغيرة ولا حركات صغيرة في المشاعر الكبيرة" ذلك أنه يؤمن بما آمن به ممثل مايرهولد : "ما من معانـــاه – أصـــوات قوية – مشية مسرحية – مرونة جسمانية – لغة إشارات معبرة – رقـــص – انحناءة – معركة بالسيوف – إيقاع – إيقاع – إيقاع – إيقاع . هذا ما كان يدعو إليه ستانسلافسكي بأعلى صوته " [3] ومن الواضح أن مايرهولد يرد لأستاذه بعض اعتباره بعد أن هوى وينسب إلى أتباع نظريته كل مثالبها وأخطائها.

ولـــو رجعنا إلى ما كتبه ستانسلافسكي في كتابه الأخير (بناء الشخصية) نراه يصرح بأن (الفعل هو الأساس لفننا) وقد ضمنه الموضوعات التي ذكرها مايرهولد تقريباً:

- نحو تشخيص جسدي
- جعل الجسد معبراً
- ليونة الحركة
- الإلقاء والغناء
- درجة السرعة – الإيقاع في الحركة
- إيقاع درجة سرعة الكلام

كمـــا أنـــه يـــنقض كتاباته الأولى (١٩٣٨) فيؤكد حسبما ذكر ماجارشاك "إن الفعل على المسرح يمكن أن يكون خلاقاً فحسب عندما تحكمه وتشكله الفكرة. وإن أصغر التفصيلات (مهمـــا كانت صادقة أو طبيعية أو قابلة للتصديق) لو لم تكن .. متصلة بالفكرة الحاكمة تصبح بلا قمة ومضرة؛ ومن الممكن أن تشتت الانتباه عن الهدف الجوهري للمسرحية . وحـــذر قـــائلاً؛ لا تنس أبداً أن ما يبقى على المسرح حياً .. هو فكرة المسرحية " [4] ومن

---

[1] نفسه ، ١٢٣ .

[2] أينشتاين ، حول النظرية النسبية الخاصة والعامة ، ١٩٢١ ، ص ٤ .

[3] مايرهولد ، نفسه .

[4] ماجارشاك ، فن الممثل ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر .

المفـيد التذكـير بأن ستانسلافسكي "في يناير (١٩٣٣) كتب إلى (جوركي) قائلاً إنه في خضم العمل في قوة الفن الدرامي ووضح : كنت أبذل ما في وسعي لأضع على الورق ما يجب أن يعمله الممثل الشاب ، مثل هذا الكتاب ضرورة ، ولو لوضع حد لكل هذا الكلام السـخيف عن نظامي المزعوم ، الذي أصبح بالشكل الذي يدرس به الآن ، يعيق الممثل فحسب .. آه لو أستطيع فحسب أن أرمي عشر سنوات من حياتي، وأتخلص من مرضى المزمن" [١]

وبهذا أسقط ستانسلافسكي أهم مقولاته السابقة : "يجب أن تمثل نفسك ، ولا تسمح لنفسك أبداً أن تصور بشكل خارجي أي شيء لم تجربه داخلياً من الذاكرة أي ليس متخيلاً"

والارتجال عند جان لوي بارو : " أداة لنقل الحياة " " لست أدري ما إذا كان ذلك يدعى بالكوميديا ديلارتى ، أم بالكوميديا الإيطالية أم بمسرح الارتجال. لكنه موجود في نظري ، موجـود اليـوم كمـا لم يكن أبداً، ذلك الأداء الذي ينقل الحياة بالوسائل التي يتيحها جسد الإنسان فحسب . على سبيل المثال يوجد أداء يتلخص في وضع أربعة براميل في أربعة أركـان . وفوقها ألواح خشبية مربوطة جيداً. يصعد المرء إلى هذه الألواح . ويعيد خلق العالم بأسره مستخدماً جسده . وأنفاسه ووجهه ويديه . ويوجد نوع آخر من الأداء يتلخص في وضع بعض المنصات

(fre`teaux) (سـموها كما تشاءوم) في الميدان العام وفي الأثناء التي يعيد فيها الواقف عليها خلق الحياة المحيطة بنا، يتصل بالمارة الواقفين حوله. بل إن هناك نوعاً آخر يحدد كل مساء موعداً للقاء هؤلاء المارة – ولنقل إذا شئتم هؤلاء المتفرجين – والاتصال بهم ، ومشاركتهم وجدانياً، مشاركتهم فى الفرحة بإعادة خلق العالم ، مستعينين بما يقدمه الجسد من وسائل فحسب .

عـن طـريق هذا الأداء ، سموه كما تشاءون ، يقوم بيننا وبين هؤلاء المتفرجين اتصال وثـيق ، تبادل روحاني ، ويتم الانسجام بين الأنفاس المنبعثة من هذه الصدور المجتمعة، ذلك الانسجام الذي يعيد إلينا شجاعتنا، ويبعث فينا إيماناً بالحياة.

مـن أجل هذا الأداء نفتح العينين والأذنين، ونجند كل حواسنا ، وندير إدارتنا ، ونلتقط ما قد يكون إنسانياً في الحياة "

" استعد المتفرجون الذين اصطفوا بعناية وكأنهم حلزونات بطارية مغناطيسية لأن يكونوا جمهوراً .

أمـا الممثل فيحس بالشخصية التي كلف بتمثيلها وهي تتبت فيه، حياته اليومية في سبيلها إلى الذوبان، إلى التحلل.

---

[١] عن ماجارشاك نفسه .

وجسده كله مجرد طقطقه عضوية لا ترحم ، تثيرها الشخصية التي تسكنه من سنين. هذه الشخصـية قرينة ، أخ له . وما هي إلاّ هو نفسه، أي نموذج لجنسه الخاص" " عشرون عامـاً مضـت والممثل يعيد تركيب هذه الشخصية المحورية التي تملكته بلا رجعة، إنها قالـبه ، وقالب كثيرين غيره أيضاً . إنها ذروة شخصيته الخاصة. عشرون عاماً مضت والممـثل يليـن قدمـيها، ويـرعى ساقيها، ويعالج مفاصلها، ويراقب صحتها. لقد نحت صدغيها ، ورسم التواءة فمها، وأبرز نظرتها ، وحتى رأسها. وفك كل إصبع من أصابع يديها. وسمع كل دقة من دقات قلبها ، ويعرف أدق جزء من أنفاسها.

لقـد عمق بعناية العلاقة التي يمكن أن تقوم في الظروف كافة بين هذه الشخصية ، وهي ليسـت إلاّ هو، والنماذج البشرية الأخرى. وذاكرته دائرة معارف (انسيكلوبيديا) حقيقية جمعـت فـيها نصـوص طويلـة يستطيع أن يخرجها وفقاً لتركيبات تنتهي من المواقف الدرامية .

تسلح الممثل إذن، من قمة الرأس إلى أخمص القدم ، لكي يحيا أي موقف.

يخلـط بـارو بين تقنيات الممثل والمؤدي عندما يتكلم عن الممثل في الارتجالية غير أنه يصـف بحـق حالـة التهيؤ المكاني ووضع المتفرجين عندما تبدأ الارتجالية في التهيئة المكانية والنفسية في مشاركتهم الممثل في تلك العملية.[1]

<u>بـارو ولغة الجسد:</u> يقـول : " الجسد بمعنى الكلمة ، والجسد الذي ينبع من العمود الفقـري ، ويعـتدي ويتقوى بنفس المنفاخ التنفسي، هل يشتمل بطريقة طبيعية أم لا على وسـيلة للتعبـير جديـرة بأن تسمى لغة؟ الأمر واضح . إذا كانت اللغة تنقسم إلى ثلاثة عناصر رئيسية: الفاعل، والمفعول ، والفعل، فإن الجسد يشتمل بالطبع على هذه اللحظات الرئيسية الثلاث: الوقفة ، والحركة ، والإشارة "[2]

وهو يصف فن الحركة بأنه الفن المضاد للموت "

وهـو فـي نظـره " فـن بعيد عن الزخرف ، والبلي والمحسنات. فن ينطلق من موقف مأساوي"

ومع أن تشخيص بارو صحيح بخصوص مقاربته لعناصر لغة الجسد بعناصر لغة الكلام حيـث يقـارن بينها ، ولكنه ينسى عنصراً رابعاً للغة في كلا الحالتين (لغة القول ولغة الجسد) الرابطة في لغة الكلام وهي (الحرف والرابطة في لغة الجسد وهي (الإيقاع) .

قـد يعـتمد الممـثل في ارتجاليته على فن البانتوميم وليس على الميم (فن الإيماء) لأن البانتومـيم هو ترجمة بلغة الجسد لقصة أو لموقف معين وهو " فن درامي لأنه اجتماعي

---

[1] Cahiers J. L. Barrault, XVII.

عن أوديت أصلان ، فن المسرح ج٢ ، ص ص ٥٥٤ - ٥٥٦ .

[2] نفسه .

أولاً وقــبل كل شيء ، فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع وغالباً ما يعبر عن نفســه بالهجاء . إما أن يكون هذا الفن كوميديا وإما أن يكون مأساوياً . وهو لا يعبر عن نفسه كذلك ، لا بالجسد فحسب، بل بالوجه أيضاً . القناع تقليدي والوجه أبيض"

أمــا المــيم فهو " فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا. في الترجمة التشــكيلية ، في كلام الجسد، يرتسم فن التمثيل الإيمائي ، أو بعبارة أخرى : الأسلوب "
ويضيف مارسيل مارسو (مارسيل مانجل الملقب بمارسو Marceau ١٩٢٣ .
الأسلوب في فن التمثيل الإيمائي هو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة بحيث توضع فــي خدمــة الفــن. هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه إذ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة الإنسان "

" التمثيل الإيمائي ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضاً "

" يصــور الممــثل الإيمائي المصنع ، أو الشجرة ، أو الماء ، أو الريح ، أو النار ، يولد رموز الحياة ".

الارتجال المنفرد والارتجال الجماعي

إن الارتجــال مهــارة فردية أولاً وأخيراً سواء كان ارتجالاً منفرداً (يقوم على ممــثل واحــد) مــثل العزف الفردي أو كان جماعياً (تشخصه مجموعة ممثلين متناغمة الأداء) مــثل العزف الأوركسترالي. ومعنى هذا أن الارتجال إما أن يكون فردياً أو يكون جماعــياً أو ثنائياً أما الارتجال الفردي فيرتكز على الفكرة المراد تقديمها بالأداء التمثيلي المــرتجل، ومــن بداهة القول أن الممثل المرتجل هو الذي يختار الفكرة ويعد لها نقاشاً وتفــريعاً وتعمــيقاً بخطوط فرعية تتوزع على مراحل أو مستويات متداخلة، في حالة ما يكون المرتجل ممثلاً منفرداً، أو تتوزع خطوطها الصراعية على المشاركين في الأداء ثم تــبدأ التدريبات على ضوء تصور عام لخطة الحوارية الجسدية والحوارية الصوتية عن طريق استحضارها استحضاراً ذهنياً .

- **الارتجــال الفــردي** : يقوم على الاستجابة السيكولوجية الجسدية الفردية للموضــوع. وهــي المصدر الأساسي للتعبير الارتجالي جنباً إلى جنب مع الاستجابة الصوتية حالة ارتباط الموقف المسرحي المرتجل لتزامنهما.
- **الارتجــال الجماعي** : يقوم على الاستجابة الفردية أولاً. وهي استجابات سيكولوجية صوتية وجسدية جماعية متناغمة بعضها بعضاً .

المــادة الأولية للارتجال : وتتشــكل خــلال نــص توفيقي أو تلفيقي أدائي لعناصر متــنوعة من فنون متعددة منها ما هو شعر وما هو باليه أو رقص مسرحي وما هو غــناء وعــزف وأكروبات وما هو مايم وما هو تمثيل أو إلقاء تتناغم جميعاً في أداء تشخيصــي أو تقديمــي حاضر؛ كثيراً ما يتفاعل معه عدد من المتفرجين بمداخلات قصيرة بالنقاش أو بالتعليقات الخفيفة المرحة .

أهمية فن الارتجال في فنون التمثيل : الارتجـــال – على نحو ما بيّنا – مهمة صعبة يتعلق بها هواة التمثيل والإخراج المسرحي – على الرغم من أن غالبيتهم لا يجـــيدونها – فهي مهمة لا يقدر عليها غير فنان لديه حاسة تمثيلية بارعة ، ولديه خفـــة روح وحس كوميدي مرهف . ويكتسب الارتجال أهميته من كونه أولاً وسيلة اتصـــال فنية شعبية سريعة التأثير في المتفرج، إلى جانب دورها النقدي أو الانتقادي – غالـــباً – وهـــي تقوم على أداء لا نص له في الأساس ، وإنما قد يكتب النص أو يجمع من أفواه المرتجلين وصور حركاتهم التعبيرية التشخيصية ، مثلما فعل د. علي الراعـــي عـــندما جمع نصوصاً حفظها الممثلون الارتجاليون المصريون مع بدايات الحـــركة المسرحية المصرية التي تفاعل معها فنانون ومسرحيون شوام مثل (دخول) ومصريون مثل علي الكسار والمسيري وحمامة العطار وغيرهم ، وكما فعل من قبل بيرانديللو وغيرهم .

فـــي إعداد العرض الارتجالي : ينطلق الارتجال من فكرة أو موضوع غالباً ما يكون مثاراً في المجتمع أو يشكل رأياً عاماً ، حتى يمكن للمتفرجين الاستجابة مع ما يطرحه. ويتم التناقش حول الفكرة بين المرتجل ونفسه حالة الارتجال الفردي أو بين المرتجليـــن بعضـــهم بعضـــاً ومن هنا تتعمق الفكرة عن طريق الإضافات النقاشية للمرتجلين المشاركين في التمثيل .هذا إلى جانب القيام بالخطوات الآتية :

- استكشـــاف الممثل أو الممثلين في الارتجالية لإمكاناته السيكلوجية الجسدية بكل حرية وأن يكون على سجيته .
- يتخذ وضع المراقب لتلك الإمكانات .
- ضرورة عدم مقاطعة الممثل لأي سبب في أثناء رحلة اكتشافه لإمكاناته .
- طرح الأسئلة الفنية بعد مرحلة اكتشاف القدرات والطاقة الذاتية. والخلوص إلى الاقتراحات الخاصة بالإيقاع وتوظيفه وتنويع الطاقة ما بين الحدة واللين ولحظـــات التوازن في الصوتيات والحركات الجسمية؛ ما بين درجة التوتر والانتباه إلى ما يلي من الفعل.
- القدرة على مواجهة موقف فجائي عارض.
- التركـــيز علـــى الاستجابة الجسدية وعلى الاستجابة الصوتية ، وليس على التداعيات بالموضوع.
- اليقظة الذهنية بإزاء كل الاحتمالات في المرحلة الأولية للعمل.
- مراقبة الأعضاء المشاركين في الارتجال للارتجال الفردي لكل واحد منهم؛ وتسجيل ملاحظاتهم سواء عن طريق كتابتها أو تصويرها بالفيديو كاميرا.
- الاعـــتماد الكلـــي للممـــثل على ذاكرته في حفظ المقتبسات أو الحواريات والحركات أو الأمثال والنكات والأغنيات.

- مـــراجعة الممثل لأدائه على ضوء ملاحظات زملائه وعن طريق الشرائط المسجلة؛ للتمكن من تكرار نمط الأداء الذي قام بارتجاله.
- الإجابـــة عن تساؤلات زملائه في الإعداد للارتجالية على أن تكون إجاباته أدائية سواء بالجسد أو بالصوت حسب الموقف.
- اعـــتماد الممـــثل علـــى التداعيات السيكلوجية الجسدية التي تنساب بحرية انطلاقاً من موضوع الارتجالية.
- الاهتمام بالتعبير الجسدي عن الصورة الذهنية التي بدأ بها .

ركائز الأداء الارتجالي للممثّل :

- خلق نوع من التوازن المعاكس لتوترات الصوت والجسد .
- تعديل مركز الثقل
- توزيع ثقل الجسد
- التهـــيوء الدائم في أثناء العرض لفكرة الإضافة لا الحذف حيث يكون بناء الـــنص الأدائي للارتجال بناء مفتوحاً مع الاستعانة بصور تشخيصية مرئية أو مسموعة سابقة (أفعال تعتمد على كلمات من دور معين)
- الإيقاظ الدائم لذاكرة جسده لأنماط الحركة وأنماط الصوت.
- تحرير الذهن وتركيز الانتباه
- تصوير الإمكانات الشعورية
- تركيب الصورة الأساسية للموقف أو الحدث المرتجل .
- ضبط إيقاع الصور الأساسية للارتجال .
- التدريب على ملاحظة الحركة في مشهد مسرحي مسجل مع إلغاء الصوت.
- التدريب داخل إطار محدد جغرافيا مع تدرج في حركتها إلى تضييق حركة الخطو وتسريع الأداء مرة تلو الأخرى .
- التدريب على تغيير اتجاه الحركة
- قطع انسيابية الأداء لبرهة ومعاودة الأداء بعد ذلك التوقف .
- الاعتماد على الطاقة والإيقاع والدوافع فهي محددات الفعل.
- الميل إلى توظيف الإيماء في عموم حركة الجسد
- اعتبار أن كل جزء من أجزاء الارتجال له علاقة بموضوع الارتجالية
- العمل على حذف اكلاشيهات الأداء
- التركيز على القيمة الديناميكية للأفعال الجسدية وللصوتيات .
- مراعاة كيفية البدء وكيفية الانتهاء.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر :

١- ألفريد فرج ، سليمان الحلبي ، كتاب الهلال ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٤ .

٢- ——— ، علي جناح التبريزي وتابعه قفه ، مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

٣- أرسطو ، فن الشعر ، ت : د . إبراهيم حمادة (القاهرة الأنجلو المصرية) ، د/ ت

٤- ابن رشد ، مناهج الأدلة في عقائد أهل الملة ، تحقيق د. قاسم عبده قاسم ، القاهرة ، الأنجلو المصرية

٥- ابن منظور ، لسان العرب ، القاهرة ، مطبعة بولاق طبعة مصورة ع ١٤.

٦- اسخيلوس ، ثلاثية أوريست ، أجاممنون ، ترجمة د. لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م .

٧- الجاحظ ، البيان و التبيين . تحقيق فوزى عطوة ،بيروت ، مكتبة الطلاب و شركة الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٨م.

٨- انطون تشيكوف ، الخال فانيا ، ترجمة : د. أبو بكر يوسف أيضاً مجلة المسرح المصرية .

٩- برتولد بريشت ، الإنسان الطيب ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي .

١٠- بريشت ، محاكمة لوكوللوس ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، مسرحيات عالمية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

١١- بريشت ، نصوص حول مهنة الممثل ، ترجمة قيس الزبيدي ، مجلة الحياة المسرحية السورية ، عدد٤٦ - ٥/١٩٧٨م .

١٢- بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت د/ت .

١٣- بيير كورني ، ميديا ، ترجمة ميخائيل بشاي وتقديمه ، الكويت ، وزارة الإعلام ، سلسلة من المسرح العالمي ١٨٦ مارس ١٩٨٥م

١٤- ت.س إليوت ، جريمة قتل فى الكاتدرائية ، ترجمة صلاح عبد الصبور (سلسلة من المسرح العالمى الكويتى ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون و الآداب) .

١٥- تنسي ويليامز ، عربة اسمها الرغبة ، روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

١٦- جيلدرود ، اسكوريال ، مجلة (المجلة) ع١١١ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .

١٧- زكى طليمات ، فن الممثل العربى – دراسة و تأملات فى ماضيه و حاضره ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ١٩٧١).

١٨- سترندبرج ، مس جوليا ، (الأب و مس جوليا) ترجمة عبد الحميد البشلاوى (القاهرة ، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية) ١٠ مكتبة مصر د/ت

١٩- سوفوكليس ، أوديب ملكاً ، ترجمة . د. علي حافظ ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دارالكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

٢٠- شكسبير ، مكبث ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م.

٢١- صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ، ط٢ ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٣ .

٢٢-ـــــــــ ، مأساة الحلاج ، (بيروت ، سلسلة اقرأ)
٢٣-ـــــــــ ، مأساة الحلاج ، دار عويدات د /ت اقرأ ، بيروت .
٢٤-عصمت داود ستاشي ، الصمت الحالات من ١ - ٥ (سيناريو مسرحي) مجلة (الإنسان والتطور) الأعداد، يوليو - اكتوبر - ١٩٨١ ، يناير ، أبريل ، يوليو ١٩٨٢ القاهرة ، جمعية الطب النفسي .
٢٥-عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ١٩٨٨م .
٢٦-فرانشيسكو كارثون ثيبلس ، مسرح السرد التمثيلي (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٦ م) .
٢٧-قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة : د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد، مراجعة: دريني خشبة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م .
٢٨-قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريشت الفني - اختيار ومراجعة عمل بريشت مع الممثلين من كتاب (عمل المسرح) فرقة برلين ١٩٥٢ ، دار ابن رشد ، بيروت ، مكتبة النهضة العربية ١٩٨٣م .
٢٩-كورن ، ميديا ، من المسرح العالمي ، الكويت ، المجلس الوطني للفنون والآداب .
٣٠-ل.كياريني و أ.بارباو ، فن الممثل ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف د/ت .
٣١-لويس عوض ، مقدمة ترجمته لثلاثية أوريست ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .
٣٢-مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط - مصدر سابق ، بيروت ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر . مادة (حكى).
٣٣-مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب (لبنان ، مكتبة لبنان، ١٩٧٠ م) . في تعريفه للصوت مادة صوت . و في علم الأصوات
٣٤-مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج٢ .
٣٥-محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٦-مهدي بندق ، غيلان الدمشقي أو قدر الله ، (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .
٣٧-يوربيدس ، ميديا ، ترجمة : كمال ممدوح حمدى (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)
٣٨-يوسف إدريس ، الفرافير ، سلسلة المسرحية عن مجلة المسرح .

المراجع :

١- أبو الحسن سلاّم ، الإيقاع في المسرح بين النص والعرض ط١ جده ، ط. الفردوس ١٩٩٥م .
٢- ـــــــــ ، المسرح والمجتمع ، ج٣ ، الإسكندرية ، مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٧م .
٣- ـــــــــ ، جماليات فنون العرض المسرحي بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ، الإسكندرية سام سكرين ٢٠٠١ .
٤- ـــــــــ ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ط٣ ، الإسكندرية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨م .
٥- أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م .

٦- ادوين ديور ، فن التمثيل الآفاق والأعماق ج٢، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى ،١٩٩٩.
٧- الكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .
٨- إليزابيث بيرنز Elizabeth Burns (١٩٧٢) مذكور عند بازكير شو B.Show سياسات الأداء المسرحي ، ترجمة: د.أمين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٩.
٩- أينشتاين ، حول النظرية النسبية الخاصة والعامة ، ١٩٢١.
١٠- برنار دور ، العرض المسرحي المتحرر ، ترجمة د. حمادة إبراهيم ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السادس ، ١٩٩٤م .
١١- جيمس روس ، إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ط١ يناير ١٩٧٩م .
١٢- حمادة إبراهيم ، التقنية فى المسرح ، اللغات المسرحية غير الكلامية (القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٨٧ م
١٣- زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٦٦م .
١٤- س. إي . مونـــتاج ، مذكـــور عـــند إدوين ديور ، فن التمثيل ، الآفاق والأعمال ج٢ ، ترجمة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي ١٩٩٩.
١٥- سعد أردش ، فن الإخراج ، محاضرات الدورات التثقيفية (٣) ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح٩٧ - ١٩٩٨م .
١٦- سليم الحلو ، الموسيقى النظرية ، ط ثانية ، بيروت ، لبنان ، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٧٢م
١٧- سيرج ليفار ، فن تصميم الباليه ، ترجمة أحمد رضا ، القاهرة،الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤.
١٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، مكتبة الأسرة٢٠٠١
١٩- فسيفولود مايرهولد ، في فن الممثل ، ترجمة شريف شاكر ، بيروت دار الفكر ، كانون الأول ١٩٧٩م .
٢٠- كارل التزويرث - الإخراج المسرحي - ترجمة أمين سلامة ط. الأنجلو المصرية.
٢١- كورت سليجمان " صورة المسرح " مقال في كتاب (الأوجه العديدة للرقص) تأليف : وولتر بسوريل ، ترجمة عنايت عزمي ، القاهرة ، مكتبة غريب ، يناير ١٩٧٤م .
٢٢- نجيب محفوظ ، عن فؤاد دوارة ، عشرة أدباء يتحدثون (القاهرة) دار الهلال ، ١٩٧٠م .
٢٣- نعـــيم عطية ، " الخطوط العريضة في مسرح يونسكو " (مسرح العبث) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ .
٢٤- ـــــــــ ، " مسرح العبث ، مفهومه وجذوره وأعلامه " ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠.
٢٥- يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور - تيار ما بعد التجريب - ترجمة : د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤م .
٢٦- يوجين يونسكو ، ملاحظات وملاحظات عكسية ، باريس ، طبعة جاليمار ١٩٦٢ ، مجلة المسرح .

الدوريات :

٢٧-ابو الحسن سلاّم " القراءة الطفولية لشهرزاد بلغة وليد عوني " (مجلة المسرح) ع أكتوبر ٢٠٠١م

٢٨-ــــــــــــ ؛ " الشخصية والتشخيص في مسرحية (ليالي الحصاد) مجلة (الشاطئ) الإسكندرية ، هيئة الفنون والآداب – ع مارس ١٩٨٩م .

٢٩-ــــــــــــ ، البعد الخامس في أداء دور مسرحي " مجلة كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ع ١٩٩٠م

٣٠-أحمد عتمان ، قناع البريشتية،، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية ،(فصول) مج الثاني ، ع الثالث ، أبريل ، مايو ، يونيو ، ١٩٨٢م .

٣١-تشارلز ماكو ، فن التمثيل (مكتبة المسرح) عرض فتحية النادي ، مجلة المسرح القاهرية عدد ٥ السنة ١ مارس ١٩٦٤م .

٣٢-رشاد رشدى" المجال الدرامى" (مجلة المسرح) ع . الثانى ، السنة الأولى ، فبراير١٩٦٤

٣٣-سامية أسعد ، الدلالة المسرحية " عالم الفكر " مج العاشر ، ع الرابع (الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون و الآداب – يناير/فبراير/مارس ١٩٨٠)

٣٤-سعد أردش ، الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت ، مجلة المسرح ، عدد٢ ، س١ ، فبراير ١٩٦٤م

٣٥-سناء سليمان ، " التعبير بالجسد بين الممثل في المسرح وراقص الباليه " (المسرح) ع ١٢٧ يونيه ١٩٩٩ م ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣٦-سيد خميس ، " القاهرة في ألف عام - العلاقة بين الفكرة والصياغة هل تحققت في النص النثري والشعري " (المسرح) ع٦٦ ، أكتوبر ١٩٦٩م .

٣٧-صبحي شفيق ، بريشت والمسرح الواقعي الملحمي ، مجلة المسرح القاهرية ، العدد الثاني السنة الأولى فبراير ١٩٦٤م .

٣٨-طارق الطلي ، " فن التعبير الحركي " (محاضرات الدورات التثقيفية) (٣) ٩٧ - ١٩٩٨م ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح.

٣٩-عادل قرشولي ، تطور بريشت نحو المسرح الجدلي ، مجلة الحياة المسرحية عدد ٢٢ - ٢٣ .

٤٠-عبد الحميد زايد ، " المآثر الرياضية في مصر القديمة " (عالم الفكر) مج العاشر ، ع. الرابع ،يناير. فبراير.مارس، ١٩٨٠م .

٤١-كلاوس مرتنسي ، حول عمل الممثل ، مجلة الحياة المسرحية ٣٠ - ١٩٨٨/٣٣م .

٤٢-كمال عيد ، مدرسة التمثيل عن ستانسلافسكي ، مجلة المسرح القاهرية ، عدد ٤ س ١ ، مارس ١٩٦٤ م .

٤٣-لويس مرقص " فن الممثل " (مجلة الجديد) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م.

٤٤-محمد إسماعيل محمد ، مضمون الشكل في مسرح بريشت ، (المسرح) ، ع١٥ مارس ١٩٦٥ .

مؤتمرات وندوات :

١- أبو الحسن سلاّم ، دور المسرح في تكوين الرأي العام ، بحث ألقي ضمن فعاليات مؤتمر قضايا المسرح العربي ، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٦م .

٢- ـــــــــــ ، محاضرة حول " علامات المسرح " بمركز محمود سعيد للمتاحف بالإسكندرية ، ٣٠ / ١٢/ ٢٠٠١م .

٣- أمين العيوطي ، المسرح الملحمي عند بريشت ، محاضرات نادي المسرح موسم ١٩٦٥ - ١٩٦٦م .

رسائل ومخطوطات :

- سوسن عبد الخالق ، الرقص المصري واليوناني القديم - رسالة ماجستير بكلية التربية الرياضية للبنات بالإسكندرية ١٩٧٥

عروض :

- أبو بكر خالد ، إخراج : عبد الرحمن الشافعي ، مسرح محمد عبد الوهاب بالإسكندرية ، صيف ١٩٩٧م .

المصادر والمراجع بلغة أجنبية :

1. A.W. Pickard - Cambridge, Dithyramb, Tramb, Tragedy and Comedy, Oxford. Clarendon Press 1927, 2nd edition, 1962.
2. Clude Kipins , The Mim Book , Halper Colophon Book , Halper & Row Publishers New York.
3. Cahiers J. L. Barrault, XVII
4. Gardener, J.D, The Individual and Today, world New York. 1966.
5. Lillian B. Lawler, Comic Dance and Dithyramb, studies in honor of ullman. St, Louis, 1960.
6. Martin P. Nilsson, Griechische, Feste von. Religioser Bedeutung, Leipzig, Taubner 1906.
7. Stein-M.Creativity in Free Societies, Graduate. Comments, 1961, vol. v, vol.1.
8. Thomson,R.Psychology of think, London: English Language Book Society, 1971.
9. White Field, Creativity in industry, Harmonds Worth: Penguin Books. 1975.

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
- بحث في لغة الجسد -	١٨٩
المصطلحات	١٩٢
الدراسات السابقة	١٩٧
تمهيد : فن الممثل .. فن التعبير	١٩٩
الفصل الأول : التعبير في المسرح القديم	٢٠١
المبحث الأول : التعبير الحركي بين الإيماء والمحاكاة	٢٠٨
المبحث الثانى :الممثل والحركة بين النقلات المعنوية والنقلات الشعورية	٢١٢
المبحث الثالث : الجسد بين الدين والرمز والإشارة	٢١٦
الفصل الثاني : المسرح القديم وملامح التعبير للشخصية التراجيدية	٢١٩
الفصل الثالث : التعبير في فن الممثل	٢٣١
تمثيل المونولوج	٢٣٩
الباب الخامس	
الفراغ المسرحي بين الاستعراض والبانتوميم والارتجال	٢٦٧
الفصل الأول : الفراغ المسرحى والتعبير الحركى الاستعراضى	٢٦٩
الفصل الثانى : مدخل إلى فن القيم	٢٨١
الفصل الثالث : الارتجال فى فنون التمثيل	٢٩٥
ثبت المصادر والمراجع	٣٠٩

تم بحمد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية